

En undersøkelse av betrakterrollen i Mikkel McAlindens *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* i lys av Maurice Merleau-Pontys persepsjonsmodell.

Anne Silje Kolseth



Masteroppgave i kunsthistorie

UNIVERSITETET I OSLO

28.02.2012

Takk til familie og venner for all hjelp og motivasjon!
Takk også til hjelpende hender på Preus Museum og Nasjonalmuseets bibliotek, Mikkel McAlinden og veileder Einar Petterson.

Oslo, 28.02.2012
Anne Silje Kolseth

Innhold

Kapittel 1. Innledning	6
1.1 Kort presentasjon av kunstner og verk.....	8
1.2 Forskningshistorie og litteratur.....	9
1.3 Oppgavens tema og problemstilling.....	11
1.4 Oppgavens struktur og oppbygning.....	12
 Kap 2. Presentasjon av kunstnerskap	13
2.1 Mikkel McAlinden.....	13
2.2 Institutt for fotografi - Bergensskolen.....	14
2.3 Bruk av digitale verktøy.....	16
2.4 Sluttspill og fysisk aktivisering av betrakter.....	17
2.5 Utforskningen av monotematiske landskaper.....	18
2.6 Betrakterrollen som gjennomgående tema.....	19
 Kapittel 3. Synet, fotografiet og sentralperspektivet	21
3.1 Descartes og camera obscura.....	21
3.2 Det fysiologiske synet.....	23
3.3 Det fotografiske blikket.....	24
3.4 Sentralperspektivet og Panofsky.....	25
3.5 Den menneskelige persepsjonen.....	25
3.6 Det digitale fotografiet og oppløsningen av det cartesianske perspektivet.....	27
3.7 Oppsummering.....	28
 Kapittel 4. Betrakterrollen problematisert i samtidsfotografiet	30
4.1 Betrakteren i samtidskunsten.....	30
4.2 Betrakterrollen i fotografiet.....	31
4.2.1 Tableau-fotografi.....	32
4.2.2 Tableau-fotografi i The Photograph as Contemporary Art.....	33
4.2.3 Deadpans.....	35
4.3 Betrakterrollen problematisert hos fotografer i samtidsfotografiet.....	36
4.3.1 Hvor det startet.....	36
4.3.1 Konfrontasjon med og relasjon til betrakter.....	38
4.3.2 Å skape en psykologisk helhet.....	40
4.3.3 Fremstillingen av rom for en tenkt betrakter.....	41
4.3.4 Sammensetningen av mange fragmenter til ett bilde.....	41
4.4 Oppsummering.....	43
 Kapittel 5. Merleau-Pontys fenomenologi	44
5.1 Fenomenologi og fotografi.....	44
5.2 Merleau-Ponty og fenomenologien.....	45
5.2.1 Hva er fenomenologi?.....	45
5.2.2 Menneskekroppen og erfaringen av verden.....	46
5.2.2.1 Persepsjon.....	46
5.2.2.2 Temporalitet og rom.....	47
5.2.2.3 Objektet.....	47
5.2.2.4 Perspektiv.....	48
5.3 Merleau-Ponty og kunsten.....	48
5.3.1 Merleau-Ponty og fotografiet.....	50

5.4 Den aktive betrakter	52
5.5 Oppsummering.....	52
Kapittel 6. Analyse og drøftning	54
6.1 Formal gjennomgang.....	54
6.1.1 Hans og Grete	54
6.1.2 Det ufremkommelige - «Det er en masse snø...».....	55
6.2 Analyse av Mikkel McAlindens bildelementer i Hans og Grete og Det ufremkommelige	56
6.2.1 Teknikk:	56
6.2.2 Det cartesianske synet og det menneskelige synet	59
6.2.3 Mikkel McAlindens bilder i lys av tableau-fotografi, deadpans og i lys av andre fotografer i samtidsfotografiet	59
6.3 Mikkel McAlindens bilder Hans og Grete og Det ufremkommelige i lys av Merleau- Pontys persepsjonsmodell.....	62
6.3.1 Hvordan McAlindens bilder illustrerer en fenomenologisk persepsjonsmodell	62
6.3.2 Se og bli sett	62
6.3.3 Temporalitet.....	63
6.3.5 Rom	63
6.3.6 Det kroppslige og intellektuelle møtet mellom betrakter og verk	64
6.4 Drøftning av betrakterrollen i McAlindens bilder.....	64
6.4.1 Aktiveringen av betrakter	66
6.4.2 Betrakter som desentrert.....	66
6.4.3 Betrakters bidrag i møte med verkene.....	66
6.5 Diskusjon	67
Kapittel 7. Oppsummering og konklusjon.....	69
Litteraturliste	72
Illustrasjoner	75

Kapittel 1. Innledning

Fotografier har tradisjonelt sett fått sin mening ut fra motivet de avbilder. Referentens klebing og oppfattelsen av fotografiet som realistisk på grunn av sin mekaniske tilblivelsesprosess gjør at man har gruppert fotografier i genre ut fra det avbildede objektet, heller enn gjennom produksjonsmåten. Fra fotografiets opprinnelse har det vært fokusert på dets særskilte forhold til virkeligheten og dette speiler fortsatt vår bruk av og vårt forhold til fotografiet i dag.

To retninger har preget fotografiets senere teoretiske diskusjon. Den første kjennetegnes av en tilnærming basert på bildets forhold til virkeligheten, den andre av at tolkningen fokuserer på lesningen heller enn opptaksprosessen.¹ Disse to retningene har, enkelt forklart, på hver sin side også representert fotografiet som dokument og fotografiet som kunst, det objektive og det subjektive.

Oppfatningen av fotografiet som en representasjon av virkeligheten henger sammen med fotografiets opprinnelse og hvordan kameraet ble sett som et registrerende og dokumenterende teknisk instrument. Det fotografiske øyet ble oppfattet som avdekkende, og kunne gi tilgang til detaljer som ikke kunne oppfattes av det blotte menneskelige øye.

Fotografiet kunne gi tilgang til visuell informasjon om fortiden, vise fragmenter av tidligere tid i nåtid, og dermed rukke ved oppfatningen av tid og sted.² Fotografiet er slik sagt å kunne gi betrakter et inntrykk av tilstedeværelse av motivet og gi følelsen av å se motivet slik det var på et gitt tidspunkt.

Variasjoner av dette dokumenterende og registrerende fotografiet viste seg i å utfordre og utforske den konvensjonelle formale geometrien for å gi fremstillinger av verden slik vi aldri hadde sett den før. Disse fotografene ville vise verden fra «nye» synsvinkler med et nytt billedspråk og ved å vise det folk flest ikke la merke til eller spektakulære hendelser de ikke hadde tilgang til. Slik kom også fotografenes subjektive blikk og uttrykk til syne.

Med det generelle oppbruddet innen kunstartene på 1960-tallet begynte en rekke kunstnere å bruke fotografiet på en ny ikke-dokumenterende måte blant annet med å inkorporere fotografi i collager og silketrykk.³ Oppløsningen av kunstartene som mediespesifikke bidro også til

¹ Wells, Liz *Photography: A Critical Introduction*, 3rd edition, Routledge, London and New York, 2004, s 24

² Wells, Liz *Photography: A Critical Introduction*, s 19

³ Sandbye, Mette *Mindesmærker: tid, erindring og historiefortelling i den fotobaserede samtidskunst* Institutt for Litteraturvidenskab, København, 1999, s 12

nedbrytningen av fotografiets status som forteller av en sannhet. I stedet for å se fotografiet som dokument så man nå fotografiet som bilde og leste bildet som kodet språk. Heller enn at bildet viste kun motivet i seg selv bestod det av lag av representasjoner til noe utenfor. Det kunne ikke ses utenfor konteksten det inngikk i, men måtte ses som et spredt og fotografisk felt av teknologier, praksiser og bilder, hvor bildet alltid refererer til noe annet.⁴

Fra midten av 1970-tallet fikk denne retningen en oppblomstring i kunstfotografiet og kunstnerne stilte spørsmål ved fotografiets representasjon og realisme. De ville bryte ned fotografiets status som et medie som forteller en sannhet og gå vekk fra de tidligere gitte modernistiske sannheter i fotografiet. Fokus ble satt på fotografiske fremstillinger i vår ekspanderende billedkonsumpsjon gjennom å vise til ulike bruk av fotografiet i samfunnet og ulike genrekoder knyttet til fotografiet.

Med det digitale fotografiets fremvekst på begynnelsen av 1990-tallet oppstod på ny diskusjonen omkring fotografiets realisme og om det var mulig å opprettholde synet på fotografiet som en bærer av sannhet. Med nye muligheter for manipulasjon av bildene ble fotografiet satt på prøve.

Samtidig fikk det dokumentariske fotografiet en oppsving i kunstfotografiet hvor en rekke kunstnere igjen forholdt seg til fotografiet som dokument. Her var fotografiet dog ikke brukt som objektivt registrerende, men som subjektive speilinger av historier fra virkeligheten. Ved bevisst å spille på fotografiets indeksikalitet og vår forståelse av fotografiet som et avtrykk av virkeligheten tok de fotografiets realisme tilbake. I tilknytning til dette vokste også diskusjonen omkring fotografiets essens og opplevelsen av fotografiet frem igjen, fotografiets fenomenologi.

Mikkel McAlinden (f. 1963) etablerte seg som kunstner på slutten av 80-tallet. Gjennom sitt kunstnerskap har han forholdt seg til flere spesifikt fotografiske problemstillinger. Gjennom bildene, bildenes titler og utstillingstitler har han vist et ønske om å stille spørsmål omkring konvensjoner knyttet til fotografiet.

I essayet "Hva er landskap?" stiller McAlinden spørsmålet om det er mulig å lage et fotografi uten å referere til noe, altså som ikke representerer noe utenfor seg selv. «Kan det fotografiske uttrykket være uavhengig av motivet og motivet kun en katalysator for å trekke betrakter inn i

⁴ Batchen, Geoffrey *Burning with desire* Cambridge, MIT Press, 1997, s 5

en annerledes og uventet situasjon»?⁵ Og hva blir i så fall fotografiet om det ikke lenger representerer noe annet? Hvordan får det da sin mening? Hva skjer for eksempel når hele billedflaten fylles av kun skog eller kun snø?

Mikkel McAlindens fotografier *Hans og Grethe* (ill. 1) og *Det ufremkommelige* (ill. 2) er tilsynelatende fotografier av kun skog og kun snø. Så allerede her kan vi gå vekk fra ideen om ikke å representere noe. Motivene er fremstilt nøytralt og ingenting i bildene utheves eller opphøyes. Men fotografiene har stor affekt i møte med betrakter, de er store og overveldende, konfronterende og inviterende, forførende og forvirrende, og de gjør en bevisst sin egen rolle og posisjon som betrakter. Hva gjør at disse fotografiene av «tomme» landskap kan ha en sterk sanselig affekt på en betrakter? Og hva skjer i møte mellom betrakter og McAlindens bilder?

Om *Hans og Grethe* og *Det ufremkommelige* gir lite informasjon om sin referent, stiller de derimot mange spørsmål til hvordan vi erfarer verden gjennom sansning, hvordan fotografier er konstruert, forholdet mellom fotografiet og synet og hvordan betraktere forholder seg til fotografier og fotografer forholder seg til betraktere. Og det er dette som vil undersøkes og vektlegges videre i denne avhandlingen.

1.1 Kort presentasjon av kunstner og verk

Mikkel McAlinden er en norsk-britisk fotograf utdannet ved Statens høyskole for kunsthåndverk og Design (SHKD, nå Kunsthøgskolen i Bergen), institutt for fotografi fra 1991-96. Her var han elev ved det andre kullet ved Norges første kunstoffotoutdanning opprettet i 1990. Fra dette miljøet hadde flere nå kjente norske fotografer sitt utspring og utdanningsinstitusjonen ble en aktiv og bidragsytende arena for norsk fotografi i denne perioden.

Siden McAlinden etablerte seg som fotograf på 80-tallet har han holdt en sentral posisjon i det norske kunstoffotografiet. Han var blant annet den første norske fotograf som fikk egen separatutstilling ved Preus museum i 2002 (tidligere Norsk museum for fotografi – Preus museum). McAlinden er fortsatt aktiv, har holdt utstillinger i Norge og utland de siste 20 årene, er innkjøpt av Nasjonalmuseet for kunst, design og arkitektur, Preus Fotomuseum, og private samlere, i tillegg til å ha bidratt i flere utsmykningsoppdrag. Han har spilt en stor rolle i det fotografiske miljøet i Norge gjennom sin kunstneriske aktivitet og gjennom undervisning ved Kunstakademiet i Oslo, Kunsthøgskolen i Bergen og Oslo Fotokunstscole.

⁵ McAlinden, Mikkel "Hva er landskap?" 2003, <http://www.mikkelmcaldinden.com/filer/24undertow.swf> (oppsøkt 10.12.10)

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* er to landskapsfotografier laget i 2002. De to bildene kan ses som en del av en serie av monotematiske⁶ bilder han laget i denne perioden.⁷ De to fotografiene finnes hver i fem versjoner, og er spredt til ulike norske museer og samlinger.

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* er med på å markere en overgang i McAlindens kunstproduksjon hvor han går fra å lage bilder med visuelle narrativer, spekket av referanser til kunsthistorien, til å lage en serie monotematiske landskaper.

I «Hva er landskap?» skriver McAlinden at han med overgangen til landskapsfotografier var interessert i å komme vekk fra det narrative i bildene og ville utforske mulighetene for å lage fotografier uten en referent.⁸ Heller forsøker McAlinden å lage fotografier med utgangspunkt i betrakters direkte erfaring av bildene og stiller på denne måten spørsmål til og utfordrer oppfatninger og konvensjoner rundt fotografiet. Og heller enn å omhandle motivet, er *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* hovedsaklig om fotografi som medium og refererer til fotografiske diskusjoner.

I møte med McAlindens fotografier *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* fant jeg fort ut at verken en lesning av fotografiene som realistiske dokumenter eller kodede tegn ville være dekkende for en god analyse av verkene. Jeg vil i løpet av oppgaven derfor argumentere for en erfaringsbasert tilnærming til bildene basert på Maurice Merleau-Pontys fenomenologi.

1.2 Forskningshistorie og litteratur

Lite er skrevet om Mikkel McAlinden til tross for hans posisjon i norsk fotografi de siste 25 årene. Det er utgitt katalogtekster i forbindelse med større utstillinger, bl a fra Preus Museum i 2002 og Bergen Kunstmuseum i 2004. McAlinden er omhandlet som en av flere fotografer i Lars Einar Sørli's hovedoppgave fra 2004 og i Lisbeth Sofie Hansens hovedoppgave fra 2003, i tillegg til å være omtalt i større norske oversiktsverk om fotografi som *Norske kunsthistorier 1970-2007*, *Norsk fotohistorie* og *Kunst Fotografi Norge*. McAlinden har også selv skrevet to essays som brukes som kildemateriale.

⁶ Med monotematiske landskap forstås landskap som fyller hele billedrommet med ett landskap og en type landskap. Begrepet er McAlindens eget.

⁷ Med dette menes ikke at de må ses i serie for å forstås, de er enkeltstående verk. Men han laget flere bilder med utgangspunkt i samme tematikk på denne tiden og som også har lignende formale trekk.

⁸ McAlinden, Mikkel *Hva er landskap?* 2003, <http://www.mikkelmcalinden.com/filer/24undertow.swf> (opp søkt 10.12.10)

Ingen av de tidligere publiserte tekstene om McAlinden er dyperegående analyser av hans kunst og jeg så derfor et behov for å se nærmere på hans kunstproduksjon på grunnlag av hans posisjon i norsk kunsthistorie de siste 25 årene. Særlig er det skrevet lite om den senere produksjonen.

I den eksisterende litteraturen om McAlinden nevnes nærmest alltid fenomenologi, men ingen har gått i dybden av hva dette egentlig vil si i møte med McAlindens bilder.

I Sørli's oppgave konkluderer han med at McAlindens bilder representerer en cartesiansk synsmodell, men denne oppgaven omhandler hovedsakelig tidligere bilder hvor den inkorporerte betrakterens kropp ses i bildet. Dette mener Sørli illustrerer skille mellom kropp og sjel hos Descartes, noe som tematiseres videre i oppgaven. Videre presenterer Sørli fenomenologien knyttet til illustrasjonen av synet hos McAlinden, men gir ingen analyse av hvordan dette forholder seg.

Ida Kierulf legger vekt på betrakterrollen i katalogteksten utgitt i forbindelse med en større utstilling ved Bergen Kunstmuseum. I denne teksten trekker hun frem Merleau-Ponty og fenomenologien, men gir ingen inngående analyse av elementene. McAlinden har også selv uttalt at involveringen av betrakter og utforskningen av synet er viktige elementer i hans kunstnerskap.

Det er skrevet mye om opplevelsesbasert erfaring av fotografi, men denne litteraturen er opptatt av hvordan fotografiet gir en ekstraordinær opplevelse på grunn av sitt indeksikalske forhold til det som har vært. Særlig Roland Barthes og hans bok *Camera Lucida* er mye diskutert.

Opplevelsesbasert erfaring av fotografi basert på den sanselige, kroppslige opplevelsen er det derimot gjort lite forskning på. Jeg vendte meg derfor mot Maurice Merleau-Pontys fenomenologi for å finne en modell som kunne passe på disse verkene og har tatt utgangspunkt i bøkene *Phenomenology of Perception*, *Øyet og Ånden*, *The World of Perception* og essayet *Cezannes tvil* for en redegjørelse av hans persepsjonsmodell og synet på kunsten og fotografiet.

Av generell fotografisk litteratur har jeg valgt å forholde meg til Liz Wells oversiktsverk om fotografiets utvikling, *Photography: A Critical Introduction* for informasjon om den internasjonale fotografiscenen. For definisjoner om genre er Charlotte Cottons bok *Photography As Contemporary Art* brukt på grunn av hennes kategorisering ut fra

fotografenes metoder og uttrykk, heller enn gjennom de avbildede motivene. For å kontekstualisere i lys av samtidige fotografer har jeg tatt utgangspunkt i Michael Fried's bok *Why Photography Matters as Art as Never Before*. I forbindelse med det norske fotografiet har Sigrid Lien og Peter Larsens bok *Norsk Fotohistorie – frå daguerrotypi til digitalisering* og Jorunn Veitebergs bok *Kunstfotografi i Norge* vært sentrale.

1.3 Oppgavens tema og problemstilling

Med utgangspunkt i en nysgjerrighet knyttet til den tidligere litteraturen om McAlinden og dens begrunnelser kom jeg frem til følgende problemstilling:

En undersøkelse av betrakterrollen i Mikkel McAlindens fotografier *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* i lys av Maurice Merleau-Pontys persepsjonsmodell.

Underspørsmål som belyses i løpet av oppgaven er blant andre hvordan verkene forholder seg til betrakter, hvordan betrakter involveres, hva betrakter bidrar med i bildene, hvordan verkene forholder seg til tid, persepsjon og rom, i hvilken grad betrakter kan oppleves som del av verket og sist, men ikke minst, hva Merleau-Pontys persepsjonsmodell kan bidra med i lesningen av McAlindens fotografier

Mikkel McAlindens produksjon har fra tidligere av omhandlet betrakterens rolle og opplevelse av fotografiet, fra å være en aktiv medskaperv av mening gjennom narrativer, til å være en fysisk «integrert» del av arbeidene. Ved å sette sammen opptil 50 negativer til ett bilde og innlemme flere perspektiver belyser han meningsproduksjon gjennom persepsjon og viser hvordan vi gjennom synet søker å skape en helhet av fragmenterte øyeblikk.

I *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* er utforskningen av det fotografiske synet og betrakterrollen satt mer på spissen enn i tidligere bilder. Ved å være tilsynelatende «tomme» for mening blir man som betrakter mer bevisst på seg selv og sin egen rolle i møte med verkene, i tillegg til blir man i møte med de «tomme» bildene delaktig som narrativ meningsprodusent.

For å kunne gi en grundig analyse av en av McAlindens tilbakevendende problemstillinger – forholdet til betrakter - velger avhandlingen å ta for seg kun to verk for å kunne gå i dybden av dette temaet. I dette tilfellet innebærer dette å vise hvordan forholdet mellom verk og betrakter utspiller seg i selve erfaringen av fotografiene. Det vil også vise seg om de to

verkene forholder seg likt til eller om det er forskjeller mellom de to i forholdet til betrakterrollen.

1.4 Oppgavens struktur og oppbygning

For å belyse hvorfor undersøkelsen av betrakterrollen er en relevant problemstilling for McAlindens bilder vil jeg først gi en kort innføring i McAlindens kunstnerskap. Ved å redegjøre for et utvalg av McAlindens tidligere produksjon vises eksempler på hvordan betrakterrollen har vært tilbakevendende i hans kunstproduksjon.

Videre vises fotografiets relasjon til oppfatningen om synet med en kort gjennomgang av fotografiets opprinnelse og persepsjonshistorien knyttet til dette. Her vil jeg vise hvordan betrakters rolle ble oppfattet av Descartes og hvordan denne oppfatningen har fulgt fotografiet videre.

En kontekstualisering i lys av samtidsfotografiet vil være med å belyse hvordan forholdet til betrakter har vært en sentral problemstilling i fotografiet fra 1970-tallet og utover. Jeg velger å holde meg til en fotografisk kontekstualisering fordi jeg ser på McAlindens bilder som interessert i spesifikt fotografiske problemstillinger.

For å analysere *Hans og Grete* og *Det ufremkommeliges* forhold til betrakter tar jeg utgangspunkt i Maurice Merleau-Pontys fenomenologi og hans persepsjonsmodell. Merleau-Pontys teori omhandler hvordan vi erfarer verden og relaterer oss til andre objekter ut fra og med utgangspunkt i vår egen kropp. Viktige begreper jeg vil komme inn på er hans oppfatning av temporalitet, rom, sanseerfaring og persepsjon.

Med dette skal jeg vise hvordan McAlinden er opptatt av selve møtet med betrakter og opplevelsen betrakteren har i erfaringen av verkene og hvilken rolle betrakter har i selve fullførelsen av verket. Med sine store bilder og spesielle teknikk gjør han betrakter oppmerksom på selve synsaken og erfaringen av verket i tillegg til at han gjør betrakter til aktiv medskaper av mening. Fenomenologien er her behjelpelig med begreper innenfor den sanselige virkelighetserfaringen disse bildene gir.

Kap 2. Presentasjon av kunstnerskap

2.1 Mikkel McAlinden

Mikkel McAlinden etablerte seg som fotograf på 1980-tallet. På denne tiden var det norske fotografiske miljøet sentrert rundt Fotogalleriet og Forbundet Frie Fotografer (FFF).

Fotogalleriet, startet i 1977, fikk sin i fremvekst i kjølvannet av opprettelsen av FFF i 1974.

FFF ble startet av fotografene selv, blant andre var Dag Alveng, Robert Meyer og Tom

Sandberg av de involverte pådriverne. FFF jobbet for fotografiets anerkjennelse som kunst i

Norge. Dette innebar å arbeide fremadrettet for å opprette utstillingssteder for fotografisk

kunst, et fotografisk museum, jobbe for at andre museumssamlinger skulle kjøpe inn fotografi

og etablere en fagutdanning. Nettopp fagutdanningen skulle komme til å spille en viktig rolle

for McAlinden, men denne kom først noe senere. Behovet av en fagutdanning var tiltrengt

siden kunstakademiene fortsatt var opptatt av de tradisjonelle kunstartene og den

kamerabaserte kunsten fikk liten plass. Norske fotografer som ville ta en kunstnerisk

utdannelse måtte søke ut av landet.⁹

På slutten av 80-tallet så man fremveksten av en postmoderne vending i fotografiet i Norge.

En vending vekk fra det modernistiske fotografiets fokus på mediets spesifikke egenskaper og

muligheter og fokuset på en realistisk virkelighetsgjengivelse. Det postmoderne oppgjøret

med modernismen viste seg som en retning mot et mer regissert, manipulert og iscenesatt

fotografi og et fotografi som overskrider grensene til andre medier og genrer og som utforsker

fotografiets plass i massemediene.¹⁰

I mangel på visningssteder for fotografi ble andre arenaer tatt i bruk og mange kafeer ble

brukt som utstillingslokaler. Slik nådde man samtidig ut til et større publikum. McAlinden

fikk sin debut med sin første separatutstilling på Galleri Kameleon/Cafe Blitz i Oslo i 1983.

Allerede her viste han en interesse for utforskning av synsinntrykk og abstrahering av

konkrete gjenstander.¹¹ Med modeller plassert i et badekar med sort vann ble kroppsdelene

kun synlige over vannflaten og det reflekterte lyset fra blitsen ga en ekstra effekt.

McAlindens bilder var fra tidlig av visuelt spektakulære. De utforsket og søkte grensene for

fotografiets tekniske muligheter og hvor grensene går for fotografiets troverdige realisme. I

⁹ Brundtland, Cecilie Malm *Norske Kunstfotografier 1970-2000*, Arnoldsche Art Publishers, Stuttgart, 2007, s 23

¹⁰ Ustvedt, Øystein «Fotografi som kunst og kunst som fotografi 1987-1992» i *Kunstfotografi i Norge* red Jorunn Veiteberg. Bonytt forlag, Oslo, 1999, s 80

¹¹ Holm-Johnsen, Hanne «Tar vare på Undringen» i *Mikkel McAlinden*, Norsk museum for fotografi, 2002, s 6

1985 stilte McAlinden ut en serie bilder på Cafe Våra. Serien bestod av åtte sort/hvite transparente fotografier av kandomestere, montert på kafévindue i naturlig størrelse. Ved senere utstillinger har denne serien også vært presentert på store glassplater hengende fra taket som i en slags fotografisk installasjon. Poenget er å la overflaten fremstå så transparent som mulig for at illusjonen blir troverdig.

I bildet *Kendo Glass* (1985) (ill 3), ser vi en kandomester tilsynelatende i ferd med å slå seg ut av billedflaten ved å gå til angrep på den med sverdet. Eksplosive, dynamiske og med en sterk fysisk tilstedeværelse ser de næmest ut å komme gjennom glasset og konfronterer betrakter. Glasset «spruter utover» bildet i et frosset, stillestående øyeblikk og monteringen på glass understreker gjengivelsen og følelsen av kandomesterens knuste glass i bildet.

I bildene av kandomesterene undersøker McAlinden i tillegg formale og kompositoriske aspekter ved fotografiet og hvor langt det er mulig å tøyne grensene for dets troverdighet. I møte med disse fotografiene virker det å være et klart ønske fra kunstnerens side om å konfrontere betrakter og gi en illusjon av virkelighet. Fotografiets troverdighet og grensene for realisme utforskes gjennom den transparente overflaten og bidrar til illusjonen av at kandomesteren er på vei ut av bildet.

2.2 Institutt for fotografi - Bergensskolen

I 1990 ble Institutt for fotografi opprettet ved Statens Høgskole for Kunst og Design i Bergen og et etterlenget behov i det norske fotografimiljøet ble oppfylt med denne nye høyskoleutdanningen for fotografi. Skolen kom til å prege norsk fotografi på begynnelsen av 90-tallet. Institutt for fotografi, ledet av professor Robert Meyer, var den første fotografiutdanningen med fokus på fotografisk teori, noe som førte til en merkbar vending i norsk kunsthøyskolefotografi. Teoretiske drøftelser rundt fotografiets status og virkemåte ble satt på dagsorden og dette kan spores i den produserte kunsten av elevene ved skolen. Man kan si at det postmoderne fotografiet for alvor ble fremtredende i Norge med Bergensskolen.¹²

Fotografiske fremstillinger innen populærkulturen ble i postmodernistisk ånd inkludert og problematisert i billedkunsten. Utviklingen av digitale teknikker og hjelpemidler i samme tidsrom åpnet for konstruerte, sammensatte og approprierte bilder. Dette bidro igjen til diskusjoner også rundt den kamerabaserte billedkulturen i videre forstand. Mye av diskusjonen knyttet til fotografi og kunst i disse årene handlet om fotografiets tapte status som

¹² Ustvedt, Øystein *Ny norsk kunst etter 1990*, Fagbokforlaget, Oslo, 2011, s 16

objektivt sannhetsvitne, om dets indeksikalitet og om dets betydning for vår oppfatning av oss selv, verden og virkeligheten.¹³

Det iscenesatte fotografiet ble utbredt i denne perioden var med på å bidra til forskyvningen av fokus vekk fra fotografi forstått som et det fryste, avgjørende øyeblikket og i retning mot fotografiet som readymade, resirkulert og konstruert. Forestillingen om fotografiet som et vindu mot virkeligheten ble problematisert og åpnet for andre måter å nærme seg mediet.¹⁴

Bergensskolen ble en viktig arena for denne diskusjonen. Studenter ved Institutt for Fotografi dannet tidsskriftet *Hyperfoto* som bidro med å formidle en teoretisk holdning til fotografiet i Norge og sette agenda for norsk kunsth fotografi i denne perioden. *Hyperfoto* ville etablere seg i rommet mellom kunsten og mediekulturen da de mente det var i dette feltet «de mest spennende bildene ble skapt».¹⁵ *Hyperfoto* ville reflektere endringene som kom i kjølvannet av den digitale bildeteknologien og bladets navn, ”hyperfoto”, var et av begrepene, sammen med blant andre ”virtuell virkelighet”, som ble innført i begynnelsen av 1990-årene for å karakterisere de nye vilkårene for bildekommunikasjonen i frembruddet av digitaliseringen. *Hyperfoto* tok også for seg historien til de andre synsteknologiene (fotografi, tv, film) og formidlet interessen for hybride uttrykk med elementer fra film, fjernsyn og reklame.

Mikkel McAlinden ble tatt opp som elev ved det andre kullet på Institutt for fotografi i 1991. Her studerte han sammen med profilerte norske fotografer som Vibeke Tandberg og Ole John Aandal. I løpet av perioden som elev på SHKD eksperimenterte McAlinden med ulike uttrykk, fra analoge sort/hvitt foto til manipulererte, sammensatte fargefoto av eksisterende bilder fra kioskkrim og andre fotografer.

På 1990-tallet trer den fysiske konfrontasjonen og romligheten som preget *Kendo Glass* tilbake for en narrativ strategi hvor McAlindens fotografier nå fremstår som sammensetninger av referanser og symbolsk fortettede fortellinger. Betrakteren får en mer tilbaketrukket fysisk posisjon, men inviteres til å delta i en imaginær gjettelek og bidra i lesningen og tolkningen av narrativet. Den postmodernistiske forskningslitteraturen på 1970- og 80-tallet ligger her som bakteppe «(...) all we see is seen through the kaleidoscope of all that we have seen before»¹⁶.

¹³ Ustvedt, Øystein *Ny norsk kunst etter 1990*, s 16

¹⁴ Ustvedt, Øystein *Ny norsk kunst etter 1990*, s 16

¹⁵ Lien, Sigrid og Larsen, Peter *Norsk fotohistorie. Fra daguerrotypi til digitalisering* Det norske samlaget, Oslo, 2007, s 277

¹⁶ Grundberg, Andy *Crisis of the Real*, Aperture, New York, 1999, s 16

Her beveger McAlinden seg mot den poststrukturalistiske retningen hvor fotografiet leses som et kodet, konvensjonelt og kontekstavhengig billeduttrykk.¹⁷ McAlinden, sammen med en rekke andre fotografer, anvendte elementer og karakteristiske trekk fra kunsthistorien og den samtidige billedkulturen. Alt i bildene viser til noe annet utenfor seg selv, men alt det viser til er andre bilder.¹⁸

I 1993 gikk McAlinden over til å lage narrative tableauer fulle av symboler og referanser. Basert på anvendelser av den samtidige billedkulturen og fra kunsthistorien. Til inspirasjon var 1600-tallets genremaleri og Vermeers kontemplative bilder. Her ble kunstige, autonome billedverdener skapt foran og for fotoapparatet for betrakter å fortolke.¹⁹

I *Melk* (1994) (ill 4) iscenesetter McAlinden seg selv sittende ved et bord oppslukt i egne tanker. *Melk* er ett av fire bilder i serien *Intimitet* hvor han fremstiller seg selv i uforklarte, konstruerte og merkelige situasjoner. Tilsynelatende forsvunnet inn i og innelukket i sin egen verden ser vi McAlinden sittende og tegne et mønster i sølt melk på bordet mens melkemuggen ved siden av står som fastfrosset i en umulig posisjon. Situasjonen ser ut til å være fanget i et umulig øyeblikk og sender slik sett et spark i retning av «det avgjørende øyeblikket», det sentrale uttrykket i det modernistiske fotografiet, forbundet med fotografen Henri Cartier-Bresson. Positurene, gestene, rekvisittene og detaljene inviterer til en overført allegorisk lesning av bildet. Betrakteren inviteres med i bildet for å involveres i lesningen og tolkningen av kodene som gestene og gjenstandene gir.

2.3 Bruk av digitale verktøy

I 1997 starter McAlinden for alvor starter bruken av Photoshop og dette gir mulighet for større sammensatte billedarrangementer og sceniske tableauer. Ved å fotografere flere eksponeringer med storformatskamera og deretter scanne og sette negativene sammen til ett bilde i Photoshop, utforsker og utvider han fotografiets i utgangspunktets begrensede muligheter gjennom komposisjon, utvidet synsvinkel, rom og dybdefølelse.

Med *Frokost i det grønne* (1997) (ill 5) vender han igjen tilbake til en mer direkte og fysisk betrakteropplevelse, men med en annen tilnærming enn hva vi så tidligere i *Kendo Glass*. Med utgangspunkt i en tenkt betrakters syn ser vi en mannskropp i bar overkropp ligge på

¹⁷ Kierulf, Ida ”Mikkel McAlindens utilsørte begjær” i *Mikkel McAlinden*, red. av Eli Okkenhaug, s 10-32, Utstillingskatalog for Bergen Kunstmuseum, 2004. s 12

¹⁸ Kierulf, Ida, ”Mikkel McAlindens utilsørte begjær” s 12

¹⁹ Ustvedt, Øystein *Ny norsk kunst etter 1990*, s 16

sofaen og ser videre bort på en kvinne og møter hennes undrende blikk. Betrakters blikk føres så videre innover i rommet og til et nytt rom hvor to barn står utkledd som brudepar foran speilet. Ansiktene vises i refleksjonen i speilet.

Frokost i det grønne er laget slik at betrakter skal kunne se for seg å gå inn i rollen som den liggende kroppen gjennom et subjektivt kamera. Subjektivt kamera, også kalt POV-shot er definert som når kameraet inntar den romlige posisjonen av en karakter for å vise oss hva karakteren ser; kameralinsen blir på en måte betrakterens øye, med det resultatet at vår sanselige persepsjon er avgrenset til karakterens.²⁰

Gjennom den komposisjonelle oppbygningen av billedrommet blir også betrakters øyne dratt automatisk inn i rommet og han eksperimenterer med hvordan han kan føre betrakters syn inn i bildet via bildelementene.

Også her finner vi referanser til kunsthistorien, blant annet gjennom tittelen, og bildets historie kan tolkes og leses på grunnlag av dette. Med ulike rekvisitter og symboler plassert rundt i rommet sendes betrakter på en kunsthistorisk utforskning.

Men betrakter møter også bildet på et fysisk nivå ved å konfronteres med personene i bildet. Ved å fremstille motivet i tilnærmet en-til-en-størrelse, inkorporeres betrakter i mannens synsvinkel og setter seg inn i hans kropp, for deretter å møte blikket til kvinnen i bildet. Siden billedrommet utforskes og bygges opp på en ny måte blir betrakter også bevisstgjort på hvordan blikket ubevisst dras inn i komposisjonen.

Denne inkorporeringen av en betrakters kropp i bildet bruker McAlinden i en rekke bilder på denne tiden, og er én variant av et subjektivt kamera. Det subjektive kameraet er mye brukt i film for å gi betrakter følelsen av å være inkludert i bildet og slik få en direkte erfaring med bildene.

2.4 Sluttspill og fysisk aktivering av betrakter

Det samme virkemiddelet ser vi brukt i verket *Sluttspill 1-4*(1999) (ill 6) hvor vi introduseres for et pokerlag bestående av fire fotografier fra fire ulike synsvinkler. Bildene monteres rett ovenfor hverandre i en omsluttende bevegelse, som en fotografisk installasjon, og også her oppfordres betrakter til å gå inn i blikket til de ulike figurene. I tillegg må betrakter bevege seg fysisk rundt mellom bildene for å kunne se hele installasjonen.

I *Sluttspill* jobber McAlinden med fokus, skarphet, linjer, størrelser, vinkler og fryste bevegelser i bildene for å sette betrakter inn i en utforskende lek for å finne ut av hvordan han

²⁰ Branigan, Edward *Point of View in the Cinema*, Berlin, Mouton, 1984, s 6

har satt de umulige øyeblikkene sammen. Situasjonen gir inntrykk av å være fanget i et øyeblikk, men er samtidig et tydelig overdrevet og stillestående øyeblikk og kan igjen leses som en kommentar til nettopp «det avgjørende øyeblikket» fotografiet er sagt å være. I et kort essay om *Sluttspill* skriver McAlinden selv at han ”bruker fotografi og digitalt fotografi for å skape en representasjon av øyets fenomenologiske persepsjon av verden i et forsøk på å simulere en mer presis gjengivelse av denne erfaringen”²¹. Syntesen av to teknikker, det analoge storformatet og den digitale sammensetningen, tillater ham å overskride de begrensende parametrene definert av kameraets linse, blender og lukker. Videre skriver han at han har en pågående undersøkelse av misforholdet mellom å se på virkeligheten og å se på representasjoner av virkeligheten. Kortspillernes synsvinkel møter hverandre i en simulert en-til-en størrelse, og inviterer betrakter til å fysisk bevege seg rundt og assimilere de motstridende signalene. *Stillstand* krever at betrakter beveger seg inne i den omsluttende installasjonen for å se hele verket.²²

2.5 Utforskningen av monotematiske landskaper

På begynnelsen av 2000-tallet tar McAlindens kunstnerskap en ny retning. Han vender vekk fra de store narrative og historiefortellingen i denne forstand. Han starter utforskningen av det han selv kaller monotematiske landskaper, landskaper med kun ett tema hvor hele billedflaten fylles av et påtrengende landskap.

I *Fluen* (2000) (ill 7) ser vi et utsnitt av en kornåker. Avstanden til motivet er kort og hele billedflaten fylles av kornstrå vendt i ulike sirkulære retninger. I møte med verket finner øynene ingen hvilepunkter og man blir dratt rundt i en hvileløs og endeløs dans i bildet. Betrakter er igjen via subjektivt kamera plassert «inne i» bildet og ser ut til å stå bøyd inne i kornåkeren. Tittelen *Fluen* gjør at man som betrakter blir stående og se etter og lure på om det faktisk finnes en flue et sted. Også her inviteres betrakter inn både fysisk og imaginært, men forskjeller her er at figuren i forkant av bildet er borte. Her er det ingen kropp betrakter skal forestille er sin egen, men kun et landskap foran som gir følelsen av å være i det. Denne problemstillingen føres videre i *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* og kommer til å analyseres nøye i analysen senere.

²¹ McAlinden, Mikkel “Poker is not a game of cards” 1998, www.mikkelmcalinden.com oppsøkt 10.12.10

²² McAlinden, Mikkel “Poker is not a game of cards” 1998

I mai 2001 åpnet Norsk museum for fotografi, 7 år etter stortingsproposisjonens vedtak. Lokalisert i Horten ble det basert på Leif Preus samling av fotoutstyr og bøker. Mikkell McAlinden var den første norske fotografen med separatutstilling ved museet i 2002. Her viste han både nye og eldre bilder, blant annet var både *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* med.

I bilder etter *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* har McAlinden jobbet med ulike tema, men betrakterrollen, det menneskelige synet og fotografiets syn og fremstillinger har hele tiden vært med som underliggende tematikk. Han har blant annet videre undersøkt betrakters synsvinkel i og dermed også hvordan vi ser i hverdagslige situasjoner for eksempel i bildet *Kyss*. Men også mer kompositoriske problemstillinger som hvordan mørke og fravær kan fremstilles og bidra i komposisjonen i fotografier har vist seg. Nylig har tematikken tatt en mer politisk retning, men med en fortsatt og stadig utforskende bruk av elementene vi har sett på her i dette kapittelet.

2.6 Betrakterrollen som gjennomgående tema

Som vi har sett har McAlinden gjennom større deler av sin kunstproduksjon tatt opp og tematisert forholdet til betrakter. Allerede i tidlige bilder som *Kendo Glass* er konfrontasjon med betrakter et viktig element i bildet. Utforskningen av fotografiets illusjon og troverdighet og hvor langt det er mulig å strekke denne i møtet med en betrakter er sentralt.

I *Melk* er den direkte konfrontasjonen med betrakter tilsidesatt. Derimot henvender han seg til betrakter ved å invitere betrakter med på lesning og tolkning av det absurde narrative han opptegner.

I *Frokost i det grønne* ser vi en tilbakevending til konfrontasjonen med betrakter og her inviteres betrakter både til å ta del i bildet både fysisk og imaginært. Ved å sette seg inn i den liggende mannen i bildets posisjon møter betrakter blikket til kvinnen og blir sett tilbake. I tillegg tilbyr McAlinden betrakter også her å være med på tolkningen av bildet og fullføre narrative gjennom tolkningen av ulike rekvisitter og figurer. Det blir opp til betrakter å fullføre og fortelle historien som McAlinden har lagt opp til, forutsatt at betrakter kjenner kodene og symbolene.

I *Sluttspill* ser vi det samme elementet med å integrere betrakter fysisk i verket. Her er det derimot en mer direkte fysisk konfrontasjon og aktivisering av betrakter. De fire bildene, hengt mot hverandre for å illustrere situasjonen eksponeringene tilsynelatende ble gjort i, aktiverer betrakter gjennom en nødvendig og påtvingen bevegelse for å erfare hele verket.

McAlinden uttrykker et ønske, både skriftlig gjennom essayene og visuelt i bildene, om betrakters engasjement i og konfrontasjon med bildene, helt fra de tidlige bildene i serien om kandomestere på 80-tallet.

Det er allikevel først i de digitale sammensetningene av flere negativer i ett bilde at han for alvor behandler betrakter som en integrert del av bildene og delaktiggjør betrakter gjennom å plassere han eller henne i en bestemt posisjon. Ved å iscenesette og inkorporere betrakter i bildet gjennom bruk av subjektivt kamera gir McAlinden betrakter mulighet til å gå inn i kameraets øyne og slik integreres fysisk i bildet. Her problematiseres erfaringen av virkelighet gjennom fotografiet. Dette illustrerer og problematiserer allikevel skillet mellom verk og betrakter, virkelighet og representasjon i fotografiet. Som vi har sett gjennom kunstnerskapet har McAlinden lagt vekt på betrakterrollen, men med ulikheter i hvor bærende elementet er. *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* er, som vi skal se videre, to av bildene hvor betrakterrollen settes på spissen og blir det sentrale, direkte og omhandlede fokuset.

Kapittel 3. Synet, fotografiet og sentralperspektivet

Fotografiet har siden dets oppfinnelse vært forbundet med synssansen, og metaforer for fotografiet og kameraet er knyttet opp mot øyet og det å se. Dette reflekteres i språket og for eksempel brukes både i det engelske og norske språket ordet linse (lens) om både kameraet og øyet. I tillegg er kameraets «øye» både på fransk og norsk kalt objektiv/ objectif og sikter til oppfatningen om objektivitet. Kameraet er som et øye mot virkeligheten og gjengir verden i et mekanisk og objektivt frosset øyeblikk. I dag vil ingen si seg direkte enig i en slik påstand, men samtidig henger denne myten fortsatt ved vår bruk av fotografiet.

Mikkel McAlinden har skapt bilder som lar seg tolke som forståelsesmodeller nettopp for synet som fenomen.²³ Men i stedet for å gjengi et mekanisk og objektivt øyeblikk er hans arbeider en fenomenologisk utforskning av den perseptuelle erfaringen. McAlinden viser frem mange øyeblikk og mange romlige opplevelser på samme tid og i samme verk. Slik problematiserer han konflikten mellom hvordan det menneskelige øyet ser og oppfatningen om hvordan kameraet ser.

Ved å trekke linjer mellom oppfatninger omkring synet, fotografiet og perspektivet vil dette kapittelet kort skissere forhistorien for fotografiets oppfinnelse, fra bruken av camera obscura til fotografiapparatet. Videre vises hvordan den cartesianske synsmodellen tradisjonelt sett er knyttet til oppfatningen om fotografiet og hvordan denne ble endret med det digitale fotografiets inntog. Formålet med dette er å vise hva McAlinden prøver å ta avstand fra, belyse hvorfor han vil ta avstand fra denne oppfatningen om fotografiet og slik formidle noe av utgangspunktet for hans arbeider.

3.1 Descartes og camera obscura

Jonathan Crary har i sin forskning vist hvordan synet er historisk og kulturelt betinget og har skissert historien om oppfatningen av synet på 1800 og begynnelsen av 1900-tallet. Crary har, ved å sette synet inn i en større sammenheng, vist hvordan teknologisk og vitenskapelig utvikling bidro til en ny forståelse av betrakters innvirkning på synet.

Men forut for dette, i nesten to hundre år, stod camera obscuraet som metafor for betrakters

²³ Lien, Sigrid og Larsen, Peter *Norsk fotohistorie. Fra daguerrotypen til digitalisering*, s 311

status, og som en modell for hvordan observasjon førte til sanne slutninger om verden.²⁴

Camera obscura som teknisk innretning ble brukt som hjelpemiddel i forlengelsen av synet for å kunne nedtegne naturen og ble blant annet brukt av malere fra renessansen av som hjelpemiddel for en perspektivisk modell. Camera obscura ble sett som en forlengelse av øyet i sin betraktning mot verden.

Den franske filosofen René Descartes (1596-1650) brukte camera obscuraet som illustrasjonsmodell for å forklare hvordan vi observerer verden.²⁵ Øyet var, slik han så det, kun en fysisk, registrerende innretning som videreformidler bilder til sjelen. Gjennom reflekterte solstråler som går gjennom linsen og treffer retina blir objektene foran øyet avtegnet som spor. Videre går disse refleksjonene via nervefibre til cerebrale hulrom, hvor dyreånder overtar og viderefører registreringene til konglekjertelen, sjelens lokus.²⁶ «Det er sjelen som sanser, ikke kroppen»²⁷, mente Descartes, som forklarer dette blant annet med at bildet formet i retina ikke er perfekte reproduksjoner av ytre virkelighet, men resultatet av leste tegn. Beviset finner han i perspektivisk kunst som gir illusjonen av erfaring av korrekt syn med regler og verktøy som gir perfekt likhet. Som eksempel gir han at det ved å følge perspektiviske regler slik at sirkler ofte er bedre representert av ovaler heller enn andre sirkler, og rektangler av diamanter heller enn av andre rektangler.²⁸

Descartes synsmodell viser at øyet kun er en passiv, registrerende mottaker av sansedata. En slik betrakter kan ikke få sikker viten gjennom sansene, men dette kan kun konstitueres i sjelen gjennom tanken. Slik er camera obscura som synsmodell grunnfestet i en tradisjon som forutsetter både det seende subjekts og omverdenens eller virkelighetens stabilitet og en avstand mellom det passive subjekt og omverdenen.²⁹

Den cartesianske synsmodellen kjennetegnes av et fast synspunkt og en passiv betrakter. For å sanse trenger sjelen å motta visse bilder overført fra objektene til hjernen. Men sjelens syn er ikke avhengig av den passive kontemplasjonen av slike bilder, som ligner objektene de speiler. Descartes søker en link mellom fysisk sansning og hva sjelen ser gjennom konglekjertelen, hvor kontakten mellom sjel og kropp bindes sammen via homunculus, et lite

²⁴ Crary, Jonathan «Techniques of the observer» i *October*, vol 25, 1988, s 3-35. MIT Press. Oppsøkt jstor.org/stable/779041 04/03/2010 10:46

²⁵ Jay, Martin *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkely, University of California Press, 1993. s 69

²⁶ van de Vall, Renée *At the edges of vision : a phenomenological aesthetics of contemporary spectatorship* Aldershot, Ashgate, 2008, s 19

²⁷ Jay, Martin *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, s 75

²⁸ Jay, Martin *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, s 75

²⁹ Sandbye, Mette *Mindesmærker: tid, erindring og historiefortelling i den fotobaserede samtidskunst* for, s 5

vesen som videreformidler de avsatte sporene i retina til sjelen. Dermed er det sjelen og ikke øyet som faktisk ser.

3.2 Det fysiologiske synet

Jonathan Crary viser hvordan det observerende subjektets status redefineres i begynnelsen av det 19. århundre. Et brudd med den klassiske synsmodellen ga et skifte også i fremstillingen av bilder, kunstverk og representasjonelle systemer. I tillegg førte det til en reorganisering av kunnskap, og sosiale praksiser som modifiserte produktive og kognitive menneskelige kapasiteter.³⁰

Med Goethes undersøkelser og oppdagelser innenfor persepsjonsforskningen på begynnelsen av 1800-tallet ble betrakters innvirkning på persepsjonen tatt i nærmere øyesyn. Goethe pekte på hvordan fysiologiske farger oppstod i betrakter som reaksjon på lys. De fysiologiske fargene oppstod i og tilhørte kun betrakterens kropp og var nødvendige forutsetninger for synet. Menneskekroppen genererte andre fargespektre og ble dermed en aktiv produsent av optisk erfaring. Det subjektive synet førte med seg et skifte fra geometrisk til fysiologisk optikalitet og kunnskap om synet tok utgangspunkt i kroppens innvirkende rolle.

Tidligere hadde forholdet mellom øye og optisk apparat vært metaforisk og forbundet med en konseptuell likhet hvor det ideelle øyets autoritet forble det dominante. Begynnende i det 19. århundre ble forholdet mellom øye og optisk apparat et metonymisk forhold hvor begge nå var sammenhengende instrumenter på samme nivå, med ulike evner og funksjoner. Grenser og mangler hos det ene ble komplementert hos det andre og vice versa.

Mange nye optiske verktøy og leketøy oppstod i kjølvannet av disse oppdagelsene. Blant andre kom phenakistiskopet, designet for illusorisk simulasjon av bevegelse, og stereoskopet, en utforskning av en fysiologisk operasjon av binokulært syn. I fremvekst av den fysiologiske forskningen fikk verden også diorama og panorama som ble populære underholdningsindustrier på 1800-tallet og også spilte på betrakters medskapende funksjon.³¹

³⁰ Crary, Jonathan *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century* Cambridge, MIT Press, 1990, s 3

³¹ Crary, Jonathan *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, s 133

3.3 Det fotografiske blikket

Som vi så tidligere har synet gjennom store deler av historien vært vurdert til å være rent mekanisk og øyet ble forstått som et passivt verktøy for billedproduksjon. Men Goethes oppdagelser førte til at synet ble gjenstand for kunnskap og observasjon og en vitenskap om synet ble videreutviklet. Fra nå av ble det menneskelige subjektive synet undersøkt i lys av fysiologien og temporaliteten i menneskekroppen. Disse vitenskapelige oppdagelsene kom forut for fotografiet og var godt integrert før fotografiets opprinnelse.

Men selv om det i før-fotografisk tid ble forsket på det subjektive synet ble fotografiet fortsatt befestet med å være kun et mekanisk og registrerende instrument.³² I 1830 årene definerte William Fox Talbot fotografiet som naturens blyant fordi han forstod kameraet som et slikt passivt øye som mekanisk reproduserte det som stod foran linsen. Dette selv om fotografiet alltid opereres av et subjekt som velger, husker og fornemmer.³³

Fotografiets konstruksjon er basert på hvordan ett øye, og kun det fysiske øyet, fungerer og speiler motivet foran linsen, slik retina speiler motivet foran øyet. I motsetning til øyet som konstant er i bevegelse, er derimot fotografiet begrenset til ett fast punkt, en tidsinnstilt lukker og en bestemt brennvidde gjennom objektivet.

Selv om forskningen beviste hvordan betrakter var en medvirkende, aktiv produsent av synet ble fotografiet utformet som et passivt, registrerende medium hvor operatøren kun trengte å trykke på knappen. Fotografier syntes slik å være en fortsettelse av eldre naturalistiske billedlige koder og persepsjonsmodeller.

Fotografiet opphevet også uadskilleligheten mellom betrakter og camera obscura ved kun å ha ett enkelt ståsted og ved å gjøre det nye kameraet til et apparat totalt uavhengig av fotografen. Fotografiet ble maskert som et transparent og formidlende mellomledd mellom operatør og verden.³⁴

Fotografiet overvant de fysiologiske og betrakterrettede instrumentene som et medium for visuell konsumpsjon og videreførte oppfatningen av at «det frie subjektet» i camera obscura fortsatt var levedyktig. Paradoksalt nok hjalp fotografiets hegemoni til med å gjenskape myten om synet som ulegemlig, sannferdig og realistisk, selv om den tidligere forskningen hadde bevist det motsatte.

³² Geoffrey Badchen viser hvordan oppfinnerne av fotografiet er åpne for en mer utforskende og subjektiv tilnærming til fotografiet, men det var ikke denne som fikk feste i den videre oppfatningen og markedsføringen av fotografiet.

³³ Modrak, Rebekah and Anthes, Bill *Reframing Photography. Theory and practice*, London, Routledge, 2011. s 13

³⁴ Cray, Jonathan *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, s 133

3.4 Sentralperspektivet og Panofsky

I boken *Perspective as Symbolic Form* (1926) stiller Erwin Panofsky spørsmål til sentralperspektivets gyldighet som en nøyaktig beskrivelse av det menneskelige synet.³⁵ Han argumenterer for at sentralperspektivet plasserte betrakter i sentrum av den hypotetiske verdenen avbildet i maleriet. Sentralperspektivet gir oss et rasjonelt, homogent og uendelig rom hvor alt fortsetter inn i samme retning.³⁶

Perspektivlinjen med forsvinningspunkt i horisonten var koblet til øynene til betrakteren foran bildet og et hierarkisk forhold var forstått å eksistere mellom den sentrerte betrakteren og maleriet foran ham. Panofsky likestilte derfor sentralperspektivet med det rasjonelle og selvrefleksive cartesianske perspektivet.³⁷

Panofsky ser en forbindelse mellom måten sentralperspektivet relateres mellom objektet i bildet og betrakteren ståsted og synsvinkel foran

Distansen i renessanseperspektivet betød en tilbaketrekning av malerens følelsesmessige sammenfiltrering med objektet det avbildet i geometrisk rom.³⁸

Fordi sentralperspektivet forener både det betraktede og den betraktende i sin oppfatning av rom fungerer det for Panofsky som en standard for alle visuelle representasjonsstiler.³⁹

3.5 Den menneskelige persepsjonen

I dag er oppfatningen av subjektet og persepsjonen kommet videre og ingen vil si at synet er en passiv og kun registrerende aktivitet, men er avhengig av den seendes aktive engasjement og tolkning i tillegg til de fysiologiske elementene som oppstår gjennom å bruke synet. Videre følger en kort innføring i hvordan synet fungerer for så å til slutt diskutere hvorfor mange fotografer problematiserer forholdet mellom fotografiets syn og det menneskelige syn.

Når vi er våkne beveger øynene seg kontinuerlig og registrerer detaljert informasjon i omgivelsene. Når vi søker etter spesifikke objekter beveger øynene seg i en serie små raske rykk, ved å følge et objekt i bevegelse, er bevegelsene glidende. I tillegg til disse to type bevegelser er det en liten, konstant høyfrekvent skjelving. De små rykkende sakkadiske

³⁵ van de Vall, Renée *At the edges of vision : a phenomenological aesthetics of contemporary spectatorship*, s 24

³⁶ van de Vall, Renée *At the edges of Vision*, s 24

³⁷ Bishop, Claire *Installation Art* Tate Publishing, London, 2005, s 11

³⁸ Jay, Martin «Scopic Regimes» i Hal Foster *Vision and Visuality* Bay Press, Seattle, 1988, s 8

³⁹ van de Vall, Renée *At the edges of Vision*, s 26

bevegelsene er støtene øyereseptoren sender som en kontinuerlig informasjonsstreng til hjernen.⁴⁰

Øyet forsterker noen visuelle data og nedtoner eller overser andre. Den menneskelige erfaringen består av å orientere seg i rommet, strukturere verden og oppfatte og gjenkjenne gjenstander og personer, handlingsforløp og bevegelse. Synsinntrykkene er råmateriale som omdannes til forestillinger ved bearbeiding i hjernen.

Det menneskelige synet har ikke kapasitet til å ha et stort og dypt synsfelt eller en stor opplevelsesmessig detaljeringsgrad. Øyet kan kun se skarpt i et forholdsvis lite område, fovea, som er tett spekket med receptorer, og dermed er det kun en liten del, en kjegle med en vinkel på ca 5 grader som ses skarpt. Dette feltet utvides av øyets sakkadiske bevegelser. Allikevel vil sansningen av store deler av synsfeltet delvis være basert på erindringer fra tidligere bevegelser som har satt disse delene av synsfeltet i fokus. Jo lenger ut i ytterkanten av synsfeltet vi kommer, jo mer uskarp blir synsbevegelsen og jo mer vil den være basert på konstruksjoner ut fra erindringsbilder fra foregående foveale synsfelt og fra skjemaer og erindringsbilder bygget opp over lengre tid.⁴¹

Menneskelige øyne lager mening av visuelle fenomener ved å hoppe fra detalj til detalj for å registrere en del av informasjon etter en annen; hjernen syr så delene sammen for å lage hele bildet. Denne fokuseringsevnen er et trekk ved menneskelig syn. Menneskelige øyne er for eksempel ikke like komplekse som fluers fordi mennesket har en mer kompleks hjerne – våre optiske sensorer lar en ufiltrert strøm av informasjon gå til hjernen og sorteres der.

Å sortere og velge ut erfaring tillæres av opparbeidet erfaring om et minne som klarer å bevare disse erfaringene. Når hjernen klarer dette går tolkningen av sansedata automatisk. Hverdagslige erfaringer er lagbasert og avhenger av miljø. De nevrologiske impulsene gjennomgår kontinuerlig dette lageret av minner, og siler gjennom tidligere opplevelser for å kategorisere sansningene. Vi måler alltid nåværende erfaringer opp mot lagrede minner. Vi kan heller aldri se en ting i isolasjon fra alt annet; som vårt psykologiske syn som er kontinuerlig aktivt og konstant scannende, sammenligner vårt mentale syn alltid med hva som har skjedd tidligere.⁴²

Gjennom denne korte innføringen ser vi at det menneskelige synet fungerer på en totalt annen måte enn det fotografiske. I det menneskelige synet prosesseres alle inntrykk, mens det i det

⁴⁰ Modrak&Anthes *Reframing Photography. Theory and practice.* s 6

⁴¹ Modrak&Anthes *Reframing Photography. Theory and practice,* s 9

⁴² Modrak &Anthes *Reframing Photography. Theory and practice,* s 13

fotografiske kun registreres. Det fotografiske synet har ett fast ståsted, mens det menneskelige synet hele tiden er i bevegelse. I tillegg har det fotografiske synet et klart definert synsfelt, mens det menneskelige synet med sin kontinuerlige bevegelse hele tiden setter sammen mange inntrykk til en helhet.

3.6 Det digitale fotografiet og oppløsningen av det cartesianske perspektivet

Fremveksten av det digitale fotografiet på slutten av 1980-tallet skapte nye diskusjoner omkring fotografiets realisme og om det fra da av var mulig å stole på fotografiets gjengivelse av virkeligheten. Med det digitale fotografiet ble det lettere å manipulere fotografiet og mange spådde fotografiets status som virkelighetsgjengivelse en brå undergang.

I tillegg oppstod på ny diskusjoner hvorvidt den cartesianske synsmodellen fortsatt var representativ for fotografiet med de nye mulighetene for sammensetninger av flere fotografier. Sammensetningen av mange bilder til ett og det manipulerede fotografiet var for såvidt ikke noe nytt, men med den digitale tilgjengeligheten ble denne diskusjonen igjen brakt på banen.

Som vi så var det analoge fotografiet basert på et statisk eller mobilt ståsted i virkelig rom og dermed representerte det noe i virkeligheten, men med det digitale fotografiet kunne motivet foran kameraet konstrueres og manipuleres og slik sett ikke lenger nødvendigvis ha en sammenheng med den virkelige verden.

William Mitchell var en av de viktige pådriverne for debatten. Han var opptatt av hvordan fotografiet hadde vært en slik stabil kilde og vist hva som kan ses fra ett fast ståsted.

Overgangen til det digitale fotografiet muliggjorde digitale collager som kombinerte flere ståsteder eller aspekter av ulike scener i ett enkelt bilde. I tillegg viste det analoge fotografiet motivet som det var på et gitt eksponeringstidspunkt, mens dette kan konstrueres i det digitale fotografiet. Med det digitale fotografiet ble teknikken lettere tilgjengelig, raskere og enklere å bruke og nesten umulig å se.⁴³

Det han kaller den post-fotografiske æraen bidrar til slutten på det en gang faste, fikserte og stabile fotografiet som tjente formålene for en æra dominert av vitenskapelig utforskning og industrialisering. ”Vi står dermed overfor den uutryddelige skjørheten av vårt ontologiske skille mellom det imaginære og det virkelige, og den tragiske flyktigheten av den kartesianske

⁴³ Mitchell, William J. *The reconfigured eye : visual truth in the post-photographic era*, Cambridge, MIT Press, 1992, s 164

drømmen”.⁴⁴ Den nye billedteknologien har i hans øyne rokket ved tidligere etablerte holdninger og troen på bildets status.⁴⁵

Fremveksten av nye medier i kjølvannet av den digitale teknologiens fremvekst tiltok på 90-tallet. Særlig ble det mye diskusjon omkring den nye virtuelle virkeligheten, konstruerte fotosimulerte digitale verdener. Diskusjonene oppstod omkring det digitale fotografiets ustabile verden kontra det analoge fotografiets stabile posisjon for betrakter som vi så hos Mitchell.

Den virtuelle virkeligheten tillot betrakter en større frihet i å selv kontrollere og endre sin posisjon og sitt ståsted i møte med verkene. Ved å kunne variere synsvinkel eller posisjon i relasjon til kunstverkene, fikk betrakter også en bevissthet på sin egen posisjon og sin egen innvirkning på relasjonen.

Den virtuelle virkeligheten tillot også betrakter å gå inn i den avbildede scenen til forskjell fra hvordan en blir satt utenfor i sentralperspektivisk maleri. Slik ble også spørsmålet om kroppsliggjøringen av betrakter et tema. Spørsmålet var om den virtuelle virkeligheten kunne illustrere en annen synsmodell enn den cartesianske, distanserte dualiseringen.⁴⁶

3.7 Oppsummering

Fotografiet har som vi har sett historisk sett vært forbundet med en passiv operatør hvor kameraets mekanikk har vært utslagsgivende for bilderesultatet. Fotografiets perspektiv baseres på sentralperspektivets og det cartesianske perspektivets fastsatte, rasjonelle og kontrollerte rom. Gjennom det rasjonaliserte perspektivet kontrolleres også betrakters forhold til verdenen som posisjoneres utenfor og dominerer og sentrerer betrakters posisjon.

Med det digitale fotografiets inntog på slutten av 1980-tallet oppstod på ny diskusjoner omkring fotografiets forhold til synet og betrakteren. Gjennom bruken av virtuell virkelighet gjenoppstod debatten omkring det fotografiske perspektivet og hvorvidt dette tilhører det cartesianske skillet mellom kropp og sjel hos betrakter. Spørsmålet er omkring hvorvidt VR kun kan reprodusere og illustrere en virkelig visuell opplevelse og får betrakter til å glemme at de ser en markert, todimensjonal overflate slik som i tradisjonelt maleri og fotografi. I denne modellen blir betrakter stående igjen med kroppen utenfor denne verden, mens sjelen/synet tas med inn i en annen verden. Som vi har sett brakte allikevel VR med seg flere argumenter

⁴⁴ Mitchell, William J. *The reconfigured eye : visual truth in the post-photographic era* , s 164

⁴⁵ Mitchell, William J. *The reconfigured eye : visual truth in the post-photographic era*, s 225

⁴⁶ van de Vall, Renée, *At the edges of Vision*, s 37

og nyanserte dette bildet med blant annet en frigjøring av betrakter ved at betrakter beveger seg og selv kan posisjonere seg i relasjon til motivet de ser.

Mikkel McAlinden problematiserer hvordan det å se gjennom fotografiet har vært knyttet til å være en passiv mottaker av informasjon. Som vi skal se videre i analysen av *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* problematiserer og utfordrer han denne oppfatningen. Ved å aktivere betrakter gjennom formale grep bidrar han til refleksjon hos betrakter omkring betrakters egen rolle i samspillet med verkene.

Kapittel 4. Betrakterrollen problematisert i samtidsfotografiet

4.1 Betrakteren i samtidskunsten

Betrakterrollen i kunsten ble for alvor et omhandlet tema på 1960-tallet med fremveksten av minimalismen. Maurice Merleau-Pontys bok *Phenomenology of Perception* ble oversatt til engelsk i 1962 og var avgjørende for teoretiseringen av minimalistisk skulptur og for minimalistenes oppfatning av betrakters kroppslige erfaring av disse verkene.⁴⁷

I tradisjonelt maleri, fotografi og skulptur har treveiskommunikasjonen mellom kunstnersubjektet, kunstverket og betraktersubjektet vært nedtonet. På 60-tallet søkte man et radikalt brudd med dette paradigmet gjennom installasjonskunsten.⁴⁸ Heller enn å *representere* tekstur, rom, lys osv, ville installasjonskunsten *presentere* disse elementene direkte for betrakter. Dette introduserte et fokus på sanselig umiddelbarhet, fysisk deltagelse og større bevissthet rundt betrakteren som en del av verket.

Kunstnere og kritikere har argumentert for at nødvendigheten av å bevege seg rundt og gjennom verket for å erfare det, aktiverer betrakter, i kontrast til den tradisjonelle kunsten som kun krever optisk kontemplasjon. Denne har vi sett er distansert og passiv. Den aktiverte betrakteren er ansett som frigjort siden erfaringen av kunsten er analog med betrakterens deltagelse ellers i verden.

Dette relateres til ideen om det desentrerte subjektet. Slutten av 60-tallet ble vitne til kritisk skriving om perspektivet, hvor mye av denne tok for seg tidlig 1900-talls perspektivteorier om ideen om det panoramiske og maskuline blikket. Som vi så i forrige kapittel argumenterte Erwin Panofsky for at sentralperspektivet plasserte betrakter i sentrum av en hypotetisk verden avbildet i maleriet gjennom bruken av sentralperspektivet. Panofsky likestilte slik sentralperspektivet med det rasjonelle, strukturerte og selvrefleksive cartesianske perspektivet.⁴⁹ Kunstnere gjennom det 20. århundre har på ulike vis søkt å komme vekk fra denne dominerende modellen.

På 1960 og 70-tallet ble forholdet mellom verk og betrakter i større grad også en del av en kritisk retorikk om besittelse, visuell kontroll og sentrering. De poststrukturalistiske ideene ville tilby et alternativ til den sentralperspektiviske ideen om betrakter. Kritikerne hevdet at mennesket, i stedet for å være et rasjonelt, sentrert og koherent menneskelig subjekt som i den cartesianske oppfatningen, er rykket ut av sin verden og delt. Det menneskelige subjektet er

⁴⁷ Bishop, Claire *Installation Art* Tate Publishing, London, 2005, s 10

⁴⁸ Bishop, Claire *Installation Art*, s 10

⁴⁹ Bishop, Claire *Installation Art*, s 11

fragmentert, flerfoldig og desentrert. Som en konsekvens av dette er installasjonskunstens mange perspektiver sett å omvelte den sentralperspektiviske modellen fordi den nekter betrakteren et ideelt ståsted for å erfare kunstverket.⁵⁰

I *Phenomenology of Perception* tok Maurice Merleau-Ponty til orde for et skille med vestlig filosofis historiske forståelse av det menneskelige subjektet. Han argumenterte for at subjekt og objekt ikke er separate enheter, men er gjensidig avhengige av hverandre. Denne forståelsen ble avgjørende for kunsten i minimalismen. Et av hovedargumentene i Merleau-Pontys fenomenologi er at objektet er udelelig fra subjektet som betrakter den og kan aldri kun ses for seg selv fordi det står på den andre siden av vårt blikk. Det persiperende subjektet og det persiperte objektet er som to systemer påført hverandre.

Et annet viktig argumentet hos Merleau-Ponty er at persepsjon ikke bare er et spørsmål om syn, men involverer hele kroppen og er situert i kroppen. Det gjensidige forholdet mellom subjektet og verden er et spørsmål om kroppslig fundert persepsjon, fordi det vi ser nødvendigvis er avhengig av subjektets fysiske væren i en tid og rom.

Aktiveringen og desentreringen av betrakter ble dermed et viktig fokus i kunsten og et viktig moment ble å aktivere betrakter ved bevegelse og direkte involvering.⁵¹

4.2Betrakterrollen i fotografiet

Fra slutten av 1970-tallet har betrakterrollen også vært en omhandlet problemstilling tatt opp i sentrale retninger og av sentrale fotografer innen kunstoffotografiet. For å vise hvordan McAlinden knytter seg til denne tematikken vil jeg videre i dette kapittelet kort skissere når og hvordan denne tematikken ble sentral for fotografiet gjennom først å definere to fotografiske kategorier knyttet til fremveksten av fokuset på betrakterrollen i samtidsfotografiet, tableau-fotografi og deadpans. De to kategorien er hentet hos og definert ut fra Charlotte Cottons bok *The Photographs as Contemporary Art* og Jean-Francois Chevriers artikkel *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography*.

Videre vil jeg, med hjelp fra Michael Frieds bok *Why Photography Matters as Art as Ever Before*, vise eksempler på arbeider og uttalelser av fotografer definert inn i de to genrene for å vise ulike måter disse har diskutert betrakterens rolle i sin kunst. Fremstillingen er, heller enn

⁵⁰ Bishop, Claire *Installation Art*, s 13

⁵¹ Bishop, Claire *Installation Art*, s 13

for å kronologisk skulle lede frem til et slutt punkt, basert på et utvalg for å belyse ulike tilnærminger som har vært brukt i forhold til betrakterrollen og utforskningen av et fotografisk syn.

4.2.1 Tableau-fotografi

Jean-François Chevrier etablerte tableau-begrepet i fotografiet i essayet «The Adventures of the Picture Form in the History of Photography» (1989). Chevrier viser til at det i etterkant av den konseptuelle kunsttilnærmingen på slutten av 60-tallet, med skifte i fokus til idé og prosess, oppstod en tydelig motsetning mellom kunstnere som bruker fotografi og fotografer. Etter kunstbegrepets utfordringer sent på 60-tallet ble fotografiet igjen plassert som et informasjonsmedium.⁵²

Etter dette gikk utviklingen innen kunstnerisk utforskning og eksperimentering i stor grad i retning av å forsøke å gjenopprette den tidligere falne maleriske modellen, både innen fotografi og maleri. Mange kunstnere tok opp igjen den maleriske modellen og brukte fotografiet for å skape arbeider som står alene og eksisterer som fotografiske malerier. Denne type fotografi tilrettela for å se fotografiet, ikke lenger bare i lys av den modernistiske tanken om mediets spesifikke egenskaper, men også i henhold til andre kriterier i lys av andre kunstneriske medier.⁵³

Fem kunstnere var viktige retningsgivere for tableau-fotografiet; John Coplans, Bill Henson, Craigie Horsfield, Suzanne Lafont og Jeff Wall. Chevrier betegner disse som historiske aktører som eksperimenterer med dets potensiale. Disse kunstnerne tok i betraktning og omgjorde tableau-modellen, som i andre halvdel av det 19. århundret var opphøyd i maleriet, og ved å gjøre dette ser de forbi fotografiet som kun en måte å se på eller som en dechifring av verden. Men heller enn kun å gjøre fotografiet til et maleri har de i tillegg tatt opp i seg 1960-tallets viktige elementer: problematiseringen av kroppen og rommet, av kontekst og persepsjon. De produserer objekt-bilder og utforsker både rommet hvor disse bildene sees og fotografisk persepsjon i seg selv.⁵⁴

Tableau-fotografiene er tenkt ut og laget for veggen, og påkaller gjennom dette en konfrontasjonell erfaring for betrakter som står i sterk kontrast med den prosessen fotografier

⁵² Chevrier, Jean-Francois. (1989) "The Adventures of the Picture Form in the History of Photography" i Ed. Fogle, D. (2003) *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis, Walker Art Centre, s 114

⁵³ Chevrier, Jean-Francois *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography*, s 114

⁵⁴ Chevrier, Jean-Francois *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography*, s 115-116

vanligvis konsumeres i.⁵⁵ Gjenetableringen av tableauet (som kunsten på 1960- og 70-tallet vendte seg vekk fra) hadde som mål å gjenopprette den nødvendige distansen til objekt-bildet for den konfrontasjonelle erfaringen.

Pictorialistene hadde tidligere vendt seg mot maleriet som modell. Ved å gjøre dette tilskrev de fotografiet et autonomt objekts kvalitet - et som ikke kunne reduseres til kun registrerte data eller til bildet som et nøytralt, transparent medium for overføring av visuell informasjon.⁵⁶

I de «nye» kunstneres bilder er ikke autonomien som objekt et tilstrekkelig og ønskelig sluttresultat. Det handler ikke om å opphøye fotografiet til maleriets status. Det handler om å bruke tableauets form for å gjenaktivere en tenkning basert på fragmenter, åpenhet og motsetninger. Slik er det en tilbakevending til klassiske komposisjonale former, sammen med lån fra det moderne og førmoderne maleriets historie.⁵⁷

4.2.2 Tableau-fotografi i *The Photograph as Contemporary Art*

I senere tid har definisjonen av tableau-fotografi blitt en mer generell betegnelse for fotografier konstruert for historiefortelling i kunstoffotografiet hvor narrativet konsentreres i ett bilde. Tableauene relateres til og får navn fra den før-fotografiske æraen i det 18. og 19. århundret i vestlig figurativt maleri hvor man finner etablerte måter å skape narrativer gjennom den billedlige komposisjonen av rekvisitter, gester og stil. Tableau-fotografiet er også betegnet som iscenesatt fotografi siden de avbildede og formale elementene er planlagt på forhånd og konstruert for å formidle en ide i fremstillingen av bildet.⁵⁸ Fotografiet er ikke dermed en etterligning av hva maleriet gjorde tidligere, men deler den samme forståelsen for hvordan en scene kan koreograferes for betrakteren så han kan gjenkjenne at en historie blir fortalt.⁵⁹ Denne tilnærmingen baserer seg på at betrakter innehar den samme evnen til å gjenkjenne de bærende momentene i historien.⁶⁰

Utover dette finnes ingen overhengende, enhetlig tematikk som formidles i tableau-fotografiene. Noen viser tydelige referanser til fabler, eventyr, hendelser og moderne myter, mens andre tilbyr en mer åpen beskrivelse av noe vi forstår er av betydning på grunn av

⁵⁵ Chevrier peker her til hva som den gang var vanlig, noe som har endret seg nå

⁵⁶ Chevrier, Jean-Francois *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography*, s 117

⁵⁷ Chevrier, Jean-Francois *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography*, s 116

⁵⁸ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 8

⁵⁹ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 49

⁶⁰ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 49

komposisjonen og oppsettet. Betydningen og innholdet er dermed avhengig av betrakters investering og involvering i bildet, med egne narrativer og tanker. Betrakters involvering innebærer og bidrar med sin fantasi og tolkning til en imaginær blanding av fakta og fiksjon.⁶¹ Andre bruker tableau-formelen til mer tvetydige narrativer uten denne type referanser eller skaper drømmelignende kvaliteter ved å ikke gi direkte gjenkjennelse av stedet og kulturen og slik minsker betrakters forventning om å avdekke et «hvor og når» i fotografiet.⁶²

Tableau-fotografier refererer ofte til tidligere kunstverk og når historiske motiver brukes i nåværende fotografiske motiver på denne måten, fungerer de som en bekreftelse på at den nåværende tid bærer en grad av symbolisme og kulturelle interesser på samme måte som og parallelt med andre tider i historien.⁶³

Et av elementene som brukes i tableau-fotografiet for å fremkalle en usikkerhet omkring bildets mening er å avbilde figurene/menneskene i bildet med ansiktet vendt bort fra oss/betrakter, og lar karakteren være uforklart. Tanken som opptar de uidentifiserte figurene avdekkes ikke og det blir opp til betrakters egen imaginasjon å skape potensielle forklaringer fra den subtile og forenklede avbildningen.⁶⁴

Tableau-fotografiet innførte større formater enn hva som tidligere var brukt i fotografiet og forholder seg slik til betrakter av fotografiet på en konfronterende og påtrengende måte. Historiene i bildene gir pekepinn om hva bildene handler om, men overlater som oftest muligheter for betrakter å dikte sin egen del av historien og bruke fantasien i møtet med fotografiene.

For å oppsummere de to definisjonene av tableau-fotografiene ser vi at tableauene er store og laget for å henge på veggen, heller enn å være i bokform eller på mindre papirer. De ble laget store for å oppnå en konfrontasjonell relasjon til betrakter gjennom størrelsen og slik oppnå en problematisering av kroppen og rommet, kontekst og persepsjon. Tableauene vil ses som objekt-bilder og utforsker slik både rommet hvor disse bildene sees og fotografisk persepsjon i seg selv. Tableauene hadde som mål å gjenopprette den nødvendige distansen til objekt-bildet for å oppnå den konfrontasjonelle erfaringen og slik bruke tableauets form for å gjenaktivere en tenkning basert på fragmenter, åpenhet og motsetninger.

Tableauene er fotografier konstruert for å formidle en ide og for historiefortelling hvor narrativet konsentreres i ett bilde. Størrelsen ble også viktig for å kunne skape og fortelle de

⁶¹ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 52

⁶² Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 57

⁶³ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 55

⁶⁴ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 60

detaljrike narrativene gjennom komposisjonen av rekvisitter, gester og stil.

Betrakter inviteres med i narrativene og involveringen innebærer å bidra med sin fantasi og tolkning.

4.2.3 Deadpans

Deadpan-fotografier kjennetegnes først og fremst av et kjølig, uberørt uttrykk, monumentale størrelser og en overveldende visuell klarhet. Teknisk godt utført, med en enorm mulighet for detaljer og skarphet er de rike på visuell informasjon og innehar en imponerende tilstedeværelse.

Deadpans gir lite inntrykk av fotografens følelser og gir heller uttrykk for å skulle være så objektivt som mulig. Med den tilsynelatende emosjonelle distansen fra fotografens side kan deadpans allikevel engasjere gjennom følsomme temaer. Deadpans ses ofte som en motpol til 80-tallets neo-ekspresjonisme og subjektive kunst, og fokuset er på fotografiet som en måte å se forbi grensene for det individuelle perspektivet.

Deadpan-fotografi kan på grunn av de store størrelsene og den tekniske kvaliteten gi særskilt detaljerte beskrivelser av sine motiver. Men prøver i minst mulig grad å la betrakter «bli kjent med» og avdekke indre kvaliteter hos motivet.

Deadpans var med på å gi fotografiet en sentral rolle i samtidskunsten og fikk for alvor sin inntreden på kunstscenen på 1990-tallet, hovedsaklig med landskaps og arkitekturmotiver.⁶⁵

Ofte karakteriseres deadpans som tyske og dette refererer til mange av de tilhørende fotografenes nasjonalitet. Utdannet under Bernd og Hilla Becher i Dusseldorf har Andreas Gursky, Thomas Struth, Axel Hütte, Thomas Ruff og Candida Höfer dominert denne retningen. De tyske refereransene trekker også historiske linjer bakover i tid til bevegelsen Neue Sachlichkeit, med Albert Renger-Patsch, August Sander og Erwin Blumenfeld som forgjengere. Disse skapte typologier av natur, industri, arkitektur og samfunn gjennom å opprettholde fotograferingen av ett tema og hadde en encyklopedisk tilnærming til sitt arbeid.⁶⁶ Denne tilnærmingen har de senere fotografen tatt til seg.

Deadpan-fotografenes arbeider tilbyr gjerne erfaring av komplekse visuelle scener og bruker fotografiet som verktøy for å lokke frem intern dialog og kontemplasjon hos betrakteren.

⁶⁵ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 81

⁶⁶ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 82

Hvordan vi forstår ulike subjekter gjennom fotografiske form er et tilbakevendende tema og disse fotografene eksperimenterer med måten vi forstår et subjekt ut fra vår kunnskap om eller forventning til hvordan det representeres billedlig. Forholdet til betrakter er ofte samtidig konfronterende og preget av en distanse hvor man lukkes ute. Deadpans forbindes med en distansert, kritisk betrakter.⁶⁷

Kort oppsummert ser vi at hovedtrekkene for deadpans er at de er store, teknisk godt utførte og ofte ekstremt detaljerte i beskrivelsene av motivet. Den store størrelsen konfronterer betrakter, men preget av en emosjonell distanse utleverer deadpansene lite informasjon om motivet utover dets ytre og heller ikke om fotografens følelser for motivet.

4.3 Betrakterrollen problematisert hos fotografer i samtidsfotografiet

4.3.1 Hvor det startet

Michael Fried tar for seg flere fotografer hovedsakelig definert under de to kategoriene tableau og deadpans⁶⁸ og ser i boken *Why Photography matters as Art as never before* på hvordan kunsthistorikeren fra slutten av 1970 og begynnelsen av 80-tallet opptas av og forholder seg til betrakterrollen og representasjonen i fotografiet frem til i dag. Fried er opptatt av hvordan man i fotografiet i dag forholder seg til problemer som tidligere var tilknyttet betrakterrollen i maleriet. Han viser til eksempler på hvordan nåtidens fotografer arvet spørsmål som omfatter teatralitet, objektifisering, tekstlighet og intensjonalitet og som tidligere kun var forbeholdt maleriet og skulpturen. Gjennom boken viser han hvordan ulike fotografer jobber med forholdet mellom åpenhet og lukkethet og hvordan de åpner eller lukker for betrakters tilgang til bildene.

I løpet av denne delen av kapittelet skal vi se hvordan og når problemstillinger angående betrakterrollen ble aktuelle i fotografiet og hvordan fotografen behandlet betrakterrollen på ulike måter.

Michael Fried argumenterer for at «det nye kunsthistorikeren søker å ta tak i spørsmålet om betrakterrollen på måter som ikke bukker under for teatralitet, men som på samme tid registrerer minimalistenes intervensjon med en erkjennelse av å bli sett og i tillegg reserverer

⁶⁷ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 84

⁶⁸ Viser også til fotografer som er definert inn under andre kategorier

et imaginært rom for seg selv.⁶⁹

Jeg kommer ikke til å følge Frieds argumentasjon, da mitt mål ikke er som Frieds, å undersøke hvorvidt arbeidene er teatraliske eller ikke. Han viser derimot gjennom sin bok til gode eksempler på hvordan kunstfotografer bruker sine arbeider til å problematisere betrakterrollen og dette lener jeg meg på videre i kapittelet.

Først følger begynnelsen på problematiseringen av betrakterrollen i fotografiet, slik den var i følge Fried. Deretter vises et utvalg kunstnere som er plukket ut på grunnlag av hvordan de jobber, både formalt – gjennom elementer som størrelse, teknikk, skarphet og detaljer- og tematisk, i forhold til betrakterrollen.

Som vi så hos Chevrier ble kunstfotografiene fra slutten av 1970-tallet- begynnelsen av 80-tallet begynt laget større og for veggen. Med dette ble temaet omhandlende forholdet mellom betrakter og verk sentralt for fotografiet som aldri før og fotografiet arvet problematikken angående betrakterrollen som var sentral for maleriets utvikling fra midten av det 18. århundre til rundt 1860 og også i opposisjonen mellom høymodernisme og minimalisme i midten og slutten av 1960-tallet.⁷⁰

Fried prøver å vise hvordan et stort antall av de mest karakteristiske produksjonene av sentrale fotografer på denne tiden tilhører ett fotografisk regime som på ulikt vis jobber med temaer omkring representasjonelle strategier. Disse strategiene som på den ene siden representerer en banebrytende utvikling innen kunstfotografiets historie kan på den andre siden, i følge Fried, bare kan forstås om det ses i sammenheng med spørsmålet om betrakteren og billedontologien som først ble teoretisert på slutten av 1750 og 60-tallet.

Utforskningen av forholdet til betrakter i kunstfotografiet startet på midten av 1970-tallet med utforskningen av cinematografiske problemstillinger. Hiroshi Sugimoto arbeidet med fremstillingen av temporalitet i fotografiet ved å fotografere en hel film i ett bilde. Cindy Sherman unngikk i sine *Untitled Film Stills* (1977-80) at figuren i bildet kommuniserte ut mot en eventuell betrakter og antydte at figurens oppmerksomhet ble ledet andre steder, ut av billedrammen. I tillegg så man med Jeff Wall og Jean-Marc Bustamante en tendens til å lage betraktelig større fotografier enn tidligere og i tillegg i farge. Dette i en tid hvor kunstfotografiet ellers var preget av mindre sort/hvitt fotografier. En forventning fulgte disse

⁶⁹ Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven: Yale University Press, 2008, s 43

⁷⁰ Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before*, 2008. s 14

fotografiene om at de var laget for å rammes inn og henges på veggen for å ses i samme lys som malerier.⁷¹

4.3.1 Konfrontasjon med og relasjon til betrakter

Et av de tidlige eksemplene var Jeff Walls *The Destroyed Room* (1978) (ill.8), betraktelig større enn tidligere produserte fotografier. Alle de små detaljene i bildet gjør den store størrelsen nødvendig for lesningen og dermed for forståelsen av innholdet, noe som ville forsvunnet ved en størrelsesreduksjon. Jeff Walls bilder, transparente montert på lysbokser og hvor det innvendige lyset bidrar til å gjøre dem levende, har ofte en enorm tilstedeværelse og er detaljrike i beskrivelsene. De er fysisk krevende og drar betrakter inn i det billedlige rommet.

Et annet eksempel er samme fotografs *Picture for Women* (1979) (ill. 9) i omtrent samme størrelse. Dette bildet inneholder færre detaljer og skiller seg slik sett fra det forrige eksempelet. *Picture for Women* avhenger av betrakterens evne til å respondere på blikkutvekslingene i bildet. Dette skjer på grunnlag av 1:1 forholdet med figurene i bildet hvor betrakter konfronteres med figurer tilnærmet sin egen størrelse.⁷²

Wall har uttalt at for han var tableauet essensielt en kunst hvor poseringer og handlinger samsvarer med betrakterens kropp.⁷³ Størrelsen på Walls bilder tilpasses derfor etter hvordan figurene relaterer til betrakteren.

I Thomas Struths *Paradise*-serie, med første bilde i serien utgitt i 1998, ser vi natur urørt av sivilisasjonen. I *Paradise 9* (ill. 10) blir vi konfrontert med en grønn ugjennomtrengelig vegg. Bildet er, i likhet med de andre bildene i serien, karakterisert av jevnt lys, utpreget teksturlighet og detaljrikdom og en mono- eller dichromatisk palett. Siden alt er likt lyssatt er også hver detalj like synlig.⁷⁴

Betrakter blir i *Paradise 9* vist samme syn som en tenkt betrakter ville ha sett. Vinkel, høyde og utsnitt samsvarer med betrakters ståsted, og er slik en subjektiv kameraføring.

Struth er i sine bilder opptatt av forholdet mellom betrakter og verk. Hans bilder viser alltid noe gjenkjennelig og forståelig, han unngår bratte vinkler oven eller nedenfra. Bildene gir ingen forvrengning, men som betrakter har man alltid en klar følelse av hvor man står i forhold til objektet. Han sørger slik for at betrakter har følelsen av å være posisjonert i høyde

⁷¹ Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before*, 2008, s 15

⁷² Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before*, 2008, s 16

⁷³ Galassi, Peter «Unorthodox» i Galassi, Peter *Jeff Wall Museum of Modern Art, New York*, 2007, s 63

⁷⁴ Kruszynski, Anette, Bezzola, Tobia og Lingwood, James *Thomas Struth: Photographs 1978-2010*, Schirmer/Mosel, 2010, s 162

med motivet uansett hvor kameraet var i virkeligheten.⁷⁵

Jean-Marc Bustamantes serie *Tableaux* (ill. 11 og 12), laget mellom 1978 og 1982, ble laget med storformatskamera på stativ med 8x10 tommers negativer, uvanlig for omreisende fotografer på den tiden.⁷⁶ Bildene av ”umotivert” natur med et nøytralt lys gjør at ingenting utheves eller fremheves i bildene. På grunn av fraværet av en ting eller hendelse må du se på det lenge.

Detaljene, skarpheten og størrelsen i bildene gjør at øynene i møte med dem vakler mellom afokalitet og identifisering av adskilte punkter. Vaklingen frem og tilbake mellom disse to faktorene gir en temporalitet som overgår forutsetningen om bevissthet.

I tableauene inviteres ikke betrakter til til å engasjeres med dem på et imaginært plan i et narrativ, men i fravær av en hendelse blir det opp til betrakter å bestemme hva man gjør ut av dem. Bustamante forklarer selv om bildene at «hendelsen er plassert i en slik distanse at disse bildene går forbi konteksten de ble laget i, den geografiske settingen osv og engasjerer betrakteren i et en-til-en forhold kun gjennom deres fysiske tilstedeværelse»⁷⁷. Bustamantes mål er å la betrakteren bli oppmerksom på sitt ansvar i hva han eller hun ser på, noe som ligner minimalistenes insistering på at betrakteren er verket.⁷⁸ Dette indirekte forholdet, basert på en form for fruktbar ubestemthet kaller Bustamante ”entre-deux” («i-mellom»), hvor den seende blir like ansvarlig for verket.⁷⁹

Mitt mål er å gjøre betrakter oppmerksom på sitt ansvar i hva han eller hun ser på.»

Størrelsen, fargen og tettheten av visuell informasjon hvert bilde inneholder er faktorer som heller enn å dra betrakter inn i bildet, har en tendens til å distansere, ekskludere han eller henne ved dets stille tilstedeværelse.⁸⁰

De tre fotografene her tar for seg ulike tilnærminger til konfrontasjon med og relasjon til betrakter. Jeff Wall relaterer seg til betrakter gjennom figurenes størrelse og at betrakter skal få følelsen av å være tilstede og bli sett. Wall vil at betrakter skal involveres også imaginært ved å fullføre og bidra i narrative han antyder.

Struth inkluderer også betrakter gjennom størrelsen, men lar ikke betrakter gå inn i bildet.

⁷⁵ Kruszynski, Anette ««A Medium for capturing reality» On Pictorial structures in the Work of Thomas Struth.» i *Thomas Struth: Photographs 1978-2010*, Schirmer/Mosel, 2010. s 162-63

⁷⁶ Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before*, 2008, s 18

⁷⁷ Criqui, Jean Pierre – Interview with Jean-Marc Bustamante, gjengitt i Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before*, s 18

⁷⁸ Criqui, Jean Pierre – Interview with Jean-Marc Bustamante i Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*

⁷⁹ Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before*, 2008, s 20

⁸⁰ Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before*, 2008, s 20

Heller gir han betrakter en konfrontasjonell vegg som stenger betrakter ute. I Struths bilder er det allikevel mulig for betrakter å engasjeres fysisk i bildet ved at synsvinkel, høyde og størrelse samsvarer med betrakters.

Bustamante stenger betrakter ute gjennom sine tableauer, men gjør betrakter bevisst på sin egen rolle og sitt eget ansvar i det å se. Betrakter blir slik en del av verket gjennom å involveres på et imaginært nivå og bli bevisst på sin egen rolle og posisjon i møte med verkene.

4.3.2 Å skape en psykologisk helhet

Thomas Ruffs portretter, *Portrait 12* (ill. 13), laget han fra og med 1986 i stor skala, både i antall og størrelse. Portrettene er frontale, direkte og repetitive og de portrettede subjektene viser ingen tegn til følelser. De presenterer ingen kontekst og er registrerende og dokumenterende som en type pass-foto. Portrettene gir en psykologisk tomhet og dette gjør at betrakter prøver å tilføre en slags følelse konfrontert med de fremmedes ansikter. De er ansikter som ikke åpner seg for betrakter, men som fortsetter å være ansikter, ikke mennesker.⁸¹

I følge Fried er det tydelig at også disse ble utformet med tanke på å henge på veggen og møtes av en betrakter. Portrettene impliserer en spesiell relasjon til betrakter – et gjensidig møte og en konfrontasjon - som gikk vekk fra konvensjonene for det tradisjonelle fotografiske portrettet. Deres visuelle tilstedeværelse tydeliggjøres gjennom størrelsen.⁸²

Ruff stiller interessante spørsmål om hvordan vi forstår subjekter gjennom den fotografiske fremstillingen. Han eksperimenterer med hvordan vi forstår et subjekt og danner en oppfatning av subjektet ut fra vår kunnskap om eller forventning til hvordan det er representert billedlig.

Thomas Ruff er opptatt av paradoksene i persepsjon både i hverdagsliv og kunst. Han vender sitt fotografiske blikk mot verden, uten sin egne subjektive innblanding.⁸³

Derimot er han opptatt av hvilken rolle betrakter spiller i møte med verkene. «A lot more happens between picture and viewer than you think»⁸⁴

Ved å basere sin billedlige strategi på konflikt, reflekterer Thomas Ruff i sine fotografier på

⁸¹ Gronert, Stefan *The Düsseldorf School of Photography*, Thames & Hudson, London, 2009, s 46

⁸² Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Ever Before*, 2008, s 18

⁸³ Winzen, Matthias *Thomas Ruff – 1979 to the Present*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001. s 133

⁸⁴ Leeb, Susanne «Suchmaschinen. Interview with Thomas Ruff» i *Texte zur Kunst* (Cologne) issue 36, vol 9, dec 1999, s 75

kroppen og øynenes uforenlige erfaringer av rom.⁸⁵

Fotografiets fiksjon som dokumentarisk virkelighet kan ikke forekomme uten innsats og involvering på et imaginært plan som fyller tomrommet mellom fysisk persepsjon i rom og syn. Den innsatsen er en som konstant tilfører og lager bro, og gjør det mulig i første omgang å produsere et slags realistisk virkelighetssyn av vår våkne bevissthet. Hele tiden prosjekterer betrakter sine fantasier på det synlige for å skape et hele.

4.3.3 Fremstillingen av rom for en tenkt betrakter

I et intervju med Stephen Shore gir Michael Fried *Uncommon Places* (ill. 14 og 15)-serien hans ros for en viss bruk av kameraet som tillater betrakteren å gå inn i dem perseptuelt. Shore sier at han ved opptakene av disse bildene sto ved siden av kameraet på stativet og så for å rydde rommet for betrakteren.⁸⁶

I disse landskapene fra Scotland på 80-tallet er han opptatt av hvordan man som fotograf kan aktivere betrakteren, hva betrakteren må gjøre for å aktivere det og hvordan oppfatningen av verket forandres når det gjøres. Målet var å fremkalle en levendegjøring av det fotografiske motivet og gi en følelse av å kunne gå inn i motivet. Gjennom en åpen retning og ikke en fastsatt vei prøvde han å kommunisere rommet og følelsen av å stå på bakken i landskapet.⁸⁷

4.3.4 Sammensetningen av mange fragmenter til ett bilde

Andreas Gursky (ill 16) bruker, i likhet med noen av de andre omtalte fotografene, digital teknikk for å sette sammen flere negativer til ett bilde. Andreas Gursky setter sammen sine 4x5 tommers storformatsbilder digitalt for å kunne skape større vinkler og dybde enn med et kun ett negativ. Hans store forstørrelser er ofte tatt ut fra et perspektiv for å skape en helhetlig oversikt over motivet, som regel høyt oppe fra, også kalt gudeperspektiv. De er allikevel konstruert ut fra et fast ståsted for betrakter. Motivene i Gurskys bilder er gjerne spekket av detaljer både på grunn av storformatets evne til ekstrem skarphet og detaljrikdom, men i tillegg velger han ofte motiver som gir repeterende mønstre.

⁸⁵ Winzen, Matthias *Thomas Ruff – 1979 to the Present*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001. s 133

⁸⁶ Fried, Michael «Interview with Stephen Shore» i Lange, Christy Fried, Michael og Sternfeld, Joel *Stephen Shore*, London, Phaidon, 2007, s 20

⁸⁷ Fried, Michael «Interview with Stephen Shore», s 31

Fra sin posisjon blir ikke betrakter invitert til å tolke den individuelle erfaringen av et sted eller en hendelse. Vi får i stedet bli vitne til hvordan det moderne livet er styrt av krefter som ikke er mulig å se ved å stå som en i mengden. Disse verkene kan gi en følelse av allvitenhet: vi ser scenen som et hele satt sammen av små konstituerende deler.

Gurskys frigjøring fra å lage fotografier som gir et monokulært perspektiv av verden er allikevel ikke begrenset til å bare trå tilbake på en opphøyd og oversiktlig distanse. I senere tid har han også laget verk som bringer oss nærmere til motivene.⁸⁸

Den siste jeg skal se på i dette kapittelet er en ”utenforstående”, tilhørende en annen genre, men er opptatt av den samme tematikken, det å se gjennom fotografiet. Kjent som maler, begynte David Hockney tidlig på 1980-tallet å eksperimentere med perspektivet i fotografiet. Han laget store collager satt sammen av mange polaroidbilder *The Desk, July 1st* (ill 17) hvor han fremstilte motivet fra ulike ståsteder og vinkler. I de fragmenterte collagene så man tydelig de ulike fotografiene og selv om de var satt ved siden av hverandre for å utvide perspektivet, var det ikke gjort større forsøk på å sy de sammen til en sømløs helhet.

«We do not look at the world from a distance; we are in it, and that's how we feel».⁸⁹ Slik viser Hockney at han vil problematisere det levde, menneskelige synet.

Hockney påpeker at det er mange måter å fremstille rom på, men ytrer et ønske om å gå vekk fra sentralperspektivet fordi det ikke er slik vi ser. Slik stiller Hockney seg inn i den samme diskusjonen som vi har sett gjennom kapittelet. Forholdet mellom syn, perspektiv og plasseringen av betrakter.

Både Gursky og Hockney setter sammen mange fragmenter for å gi en helhetlig gjengivelse av objektet og motivet foran kameraet. Gursky gjør sine sammensetninger sømløse og det er umulig å se hvor de er satt sammen. Hockneys gir inntrykk av at poenget er å vise nettopp de mange fragmentene, som i et slags fotografisk kubistisk prosjekt.

Allikevel gir Gurskys bilder inntrykk av å være distanserte og gjennom oversiktsblikket sentrerer han betrakter i et ideelt punkt. Hockneys collage tar utgangspunkt i det levde perspektivet og illustrerer hvordan det menneskelige øyet fungerer.

⁸⁸ Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, s 84-85

⁸⁹ Hockney, David *That's the way I see it*, Thames & Hudson, London, 2002, s 102

4.4 Oppsummering

De ulike fotografene i dette kapittelet har vist hvordan man gjennom fotografiet den senere tiden har tatt stilling til problemstillinger som før var forbeholdt maleriet. Det spiller en viktig rolle at fotografiene er store og lagd for veggen for å gi en konfrontasjonell erfaring for betrakter som kontrasterer med den «vanlige» konsumpsjonen av fotografiet.

McAlindens forhold til og aktivisering av betrakter vil drøftes opp mot disse ulike tilnærmingsmåtene Som vi skal se i analysen av *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* bruker McAlinden mange av de samme grepene som flere av de omtalte fotografene i dette kapittelet, blant annet en-til-en forholdet mellom verk og betrakter, inkludering og eksklusjon av betrakter.

Kapittel 5. Merleau-Pontys fenomenologi

5.1 Fenomenologi og fotografi

Fenomenologien innen fotografiet har vært knyttet til fotografiets opptaksprosess og indeksikalitet. Det at motivet i fotografiet på et eller annet tidspunkt må ha vært foran kameraet gjør at fotografiet er sagt å ha et spesielt forhold til virkeligheten og til tiden – det som har vært.

Mette Sandbye skiller i boken *Mindesmærker; tid, erindring og historiefortelling* mellom to typer realisme; den konvensjonelle realismen som handler om tilblivelsesprosessen i fotografiet, og den mentale realisme som på et mentalt plan skaper en forbindelse mellom betrakter og et annet menneske i en annen tid gjennom affekt, erindring og erkjennelse.⁹⁰ Sandbyes mentale realisme minner om Roland Barthes oppfatning av hvordan vi erverver mening i fotografiet.

Roland Barthes kommer, i forsøket på å definere fotografiets essens, i den mye omtalte og diskuterte boken *Camera Lucida* frem til at fotografiets mening oppstår i møte med en betrakter på et imaginært nivå. Gjennom et *punctum* som aktiverer betrakteren går betrakter og verk inn i en produktiv relasjon. *Punctum* knyttes til at fotografiet alltid fremstiller noe som har vært og at man som betrakter av et fotografi derfor alltid vil erfare et tidsaspekt mellom betrakter og motivet. *Punctum* kan kun igangsettes av betrakter og fotografen har ikke mulighet til å bevisst trigge denne opplevelsen i følge Barthes.⁹¹

I møte med McAlindens landskapsbilder er ingen av disse realistisk orienterte teoriene treffende. Det er ikke først og fremst motivet og det imaginære planet som skaper nærvær for betrakter i *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige*, men også det aktive, sanselige og kroppslige møtet mellom betrakter og verkene. Og det er de formale aspektene ved McAlindens bilder som først og fremst igangsetter og aktiverer betrakter. Blant annet ville ikke motivet i seg selv gitt det samme nærværet ved en reduksjon av størrelsen, ei heller ville den ekstreme detaljtettheten vært synlig.

Som vi har sett tidligere bygger oppfatningen om fotografiets forhold til synet på en cartesiansk synsmodell. Men Mikkel McAlindens fotografier prøver å utfordre fotografiets begrensede muligheter og det distanserte synet ved å sette sammen mange synsvinkler til ett

⁹⁰ Sandbye, Mette *Mindesmærker; tid, erindring og historiefortelling* s 37

⁹¹ Barthes, Roland *Camera Lucida*. London, Vintage, 2000. *Punctum* defineres gjennom del 2 i boken.

bilde og gjennom dette utforske det fotografiske synets muligheter til å fremstille en fenomenologisk persepsjon og aktivere betrakter. Med hjelp fra Maurice Merleau-Pontys kroppslig orienterte fenomenologi skal jeg undersøke om hans persepsjonsmodell kan belyse McAlindens bilder nærmere og gi en dypere forståelse av *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige*. Dette kapittelet vil dermed redegjøre for Maurice Merleau-Pontys fenomenologi og hans persepsjonsmodell for å kunne bruke noen av begrepene i drøftingen i neste kapittel. Med utgangspunkt i Merleau-Pontys bøker *Phenomenology of Perception*, *Øyet og Ånden*, *The World of Perception* og essayet *Cezannes tvil* formuleres essensen av hans persepsjonsmodell.

Merleau-Ponty kan settes inn i en diskursiv tradisjon som stiller spørsmål til synets overmakt i kulturen. Martin Jay mener at den franske filosofihistorien i det tyvende århundre fokuserte på okularsentrismen i den vestlige metafysikken og i den vestlige kulturen generelt. Med okularsentrisme sikter Jay til tradisjonell filosofis preferanser for synet som subjektets primære erfaringskilde og som modell for dens oppfatninger om kunnskap og rasjonalitet. Han mener denne filosofiske dominansen for synet resulterte i det franske tenkere har kritisert i moderne metafysikk: separasjonen av subjekt og objekt, identifiseringen av subjektet med et singulært og inkorporert ståsted, reduksjonen av den ytre verden til en romlig oppstilling av objekter som er representert i sjelen/hjernen, og søken etter tidløse, omsluttende, transcendentale sannheter utstedt fra subjektets rasjonelle konstitusjon av sin verden.⁹² Som vi skal se vil Merleau-Ponty vekk fra skille mellom kropp og sjel, subjekt og objekt og er en del av kritikerne ovenfor den okularsentriske dominansen.

5.2 Merleau-Ponty og fenomenologien

5.2.1 Hva er fenomenologi?

For å forstå Maurice Merleau-Pontys persepsjonsmodell må vi først gi en kort innføring i hva fenomenologi er. I innledningen til *Phenomenology of Perception* stiller filosofen Maurice Merleau-Ponty spørsmålet; ”Hva er fenomenologi?” Det korte, direkte svaret som følger videre i teksten er;

Fenomenologi er studien av essenser og definisjoner av essenser f eks essensen av persepsjon, bevissthet etc. Fenomenologi er også en filosofi som plasserer essensen tilbake i tilværelsen. En trancendental filosofi, og en filosofi hvor verden allerede er før refleksjonen begynner. Målet er å gjenoppnå en direkte og primitiv kontakt med verden og utstyre den kontakten med en filosofisk status.⁹³

⁹² van de Vall, Renée, *At the edges of Vision*, s 17

⁹³ Merleau-Ponty, Maurice *Phenomenology of Perception*, London, Routledge, 1974, s vii-x

For å plassere essensen tilbake i tilværelsen vil Maurice Merleau-Ponty vekk fra den vitenskapelige tanken han mener har overtatt samfunnet, en vitenskapsfilosofi som kun handler om å utføre forsøk og operasjoner basert på kontrollerbare funn, og som i følge Merleau-Ponty kun kan kontrollere høyt forarbeidede fenomener. Merleau-Ponty legger deler av skylden for opprinnelsen til denne vitenskapelige tankegangen på Descartes og den positivistiske holdningen. Vitenskapen tilbyr ingen absolutt og fullstendig forklaring på verden, den tilbyr kun abstrakte representasjoner.

«Den vitenskapelige tanken – overblikkstanken, tanken om gjenstanden i alminnelighet – må på ny innpasse seg i et forutgående «det finnes», vende tilbake til den sanselige og forarbeidede verden...».⁹⁴ Kun ved å vende tilbake til den sanselig og forarbeidede verden kan vi få en fullstendig viten om verden. Merleau-Pontys fenomenologi tar utgangspunkt i menneskets erfarte verden og prøver å gi en direkte beskrivelse av vår erfaring *som den er*. Kun ved å ta hensyn til den erfarte verden kan vi få kunnskap om og tilgang til verden. Merleau-Ponty tar avstand fra dualiseringen av selvet, som vi har sett hos Descartes, det distinkte skillet mellom sjel og kropp. For Merleau-Ponty er subjektet det kroppslige, sanselige selvet og det er ut fra subjektet vi får kunnskap om og tilgang til verden.

5.2.2 Menneskekroppen og erfaringen av verden

5.2.2.1 Persepsjon

Merleau-Ponty viser hvordan persepsjonen foregår i kroppen og gjennom sansene. Det er gjennom vår kroppslighet vi tar del i verden og gjør verden til en del av oss. Det er gjennom sansene vi erfarer verden og sansene er situert i kroppen og foregår gjennom kroppen. Det er likevel ikke sånn å forstå at Merleau-Ponty er en passiv empirist. Han mener kroppen og tanken er udelelig flettet sammen i kroppen, hvor den analytiske refleksjon starter med den sanselige erfaringen. Merleau-Ponty er tilhenger av en aktivt formende persepsjon.

«Persepsjon er ikke en vitenskap, det er ikke engang en handling, en overveid posisjonsinntakning; det er bakgrunnen fra hvor alle handlinger går ut, og er forutsetningen for».⁹⁵

Det fenomenologisk synet ser - i motsetning til «overblikkstanken» som representerer et

⁹⁴ Merleau-Ponty, Maurice *Øyet og Ånden*, Oslo, Pax Forlag, 2002, s 13

⁹⁵ Merleau-Ponty, Maurice *Phenomenology of Perception*, s vii-x

distansert og oversiktlig blikk - verden innenfra og vil se verden i et forutsetningsløst lys. Gjennom sansningen innehar vi en pre-refleksiv, umiddelbar relasjon til verden og får tilgang til verden uten å gå gjennom det tillærte. Slik erfarer vi verden slik den er. Øyet settes i bevegelse i et bestemt møte med verden og leverer verden tilbake til det synlige.⁹⁶

Den bevegelige menneskekroppen teller med i den synlige verden og den er en del av den synlige verden. Forholdet mellom subjekt og verden er i følge Merleau-Ponty «a relationship of active transcendence between the subject and the world.»⁹⁷ Vår menneskelige væren foregår alltid i et kontinuerlig utvekslende forhold mellom verden og subjektet i en sammenflettet og gjensidig avhengighet av hverandre.

5.2.2.2 Temporalitet og rom

Erfaringen av verden foregår alltid i tid og rom og er en gjensidig utveksling og strøm av inntrykk flettet inn i hverandre. Våre erfaringer kan ikke stykkes opp i fragmenter, men erfares i en kontinuerlig strøm av sanseinntrykk. Man kan ikke skille ut erfaringer fra tiden og rommet det oppleves i. «Jeg ser ikke rommet ut fra dets ytre hylster, jeg lever det innenfra, jeg er omfattet av det. Når alt kommer til alt er verden rundt meg, ikke fremfor meg.»⁹⁸ Subjektet relaterer seg til og i rommet gjennom aktiv bevegelse og sansning.

Tiden er den erfarte tiden for subjektet. Den utstrakte erfarte tiden kan ikke, som i persepsjonen ellers, skille ut øyeblikk eller skille tiden fra erfaringen. Alt er avhengig av og sammenflettet i tid og rom

5.2.2.3 Objektet

For å forklare hvordan vi erfarer et objekt viser Merleau-Ponty til hvordan «et objekt alltid er en sammensatt enhet med mange kvaliteter».⁹⁹ Vi kan ikke skille et objekts ulike kvaliteter fra hverandre. Som eksempel viser han til at en sitron alltid er både gul, smaker surt, lukter sitron, teksturen på skallet ruglete osv. Hver av disse kvalitetene har en betydning som etablerer en forbindelse mellom den og kvalitetene assosiert med de andre sansene og et objekt kan aldri erfares som kun én av disse kvalitetene.¹⁰⁰ Objektets enhet ligger ikke bak dets kvaliteter, men konstateres av hver og en av dem og er alltid satt sammen av alle dets kvaliteter.

Objektet er udelelig fra subjektet som ser på den og kan aldri kun ses for seg selv fordi det

⁹⁶ Merleau-Ponty, Maurice *Øyet og ånden*, s 23

⁹⁷ Merleau-Ponty, Maurice *Phenomenology of Perception*, s 499-500

⁹⁸ Merleau-Ponty, Maurice *Øyet og ånden*, s 51

⁹⁹ Merleau-Ponty, Maurice *The World of Perception*, London, Routledge, 2008, s 45

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, Maurice *The World of Perception*, s 46

står på den andre siden av vårt blikk, på endepunktet av en sanseutforskning. Slik vil subjektet og objektet alltid relateres til hverandre og relatere seg til hverandre.

5.2.2.4 Perspektiv

Merleau-Ponty tar avstand fra den passive betrakteren og det faste, rasjonelle ståstedet vi har sett hos Descartes og som representeres av sentralperspektivet. Merleau-Ponty argumenterer i stedet for det levde perspektivet, «brut perspective». Siden vi erfarer verden gjennom en kontinuerlig strøm av sanseinntrykk er ikke perspektivet fast, ordnet og rasjonelt, men speiler vår erfarte persepsjon. Det levde perspektivet er perspektivet som erfares ut fra sansningen og vår relasjon til verden. Slik er det levde perspektivet sammensatt, en uavbrytelig kjede av sanseinntrykk i tid og rom. Det eksisterer ikke ett perspektiv, men mange kjedede.

Slik relaterer vi oss også til objekter. Siden vi aldri kun kan erfare en adskilt kvalitet ved et objekt relaterer vi oss alltid også rundt det og med det.

Dermed er ikke rom lenger et medium av simultane objekter med mulighet til å inntas av en absolutt observatør som er like nære dem alle, et medium uten utsynspunkt/synspunkt, uten kropp og uten romlig posisjon – i sum mediet av det rene intellekt.¹⁰¹

5.3 Merleau-Ponty og kunsten

På samme måte som med objekter argumenterer Merleau-Ponty i møte med kunsten for en erfaringsbasert tilnærming. Kunstens mening er det som er gitt i vår erfaring av den, ikke i kunstverkets forhold til noe annet og heller ikke i hva den representerer. Ingen analyse eller beskrivelse kan overta for den direkte perseptuelle erfaringen av kunstverket.

Merleau-Pontys oppfatning av kunst formidles i *Øyet og Ånden* og *Cezannes tvil*.

Som det fremgår av tittelen på essayet er Merleau-Ponty opptatt av, og opphøyer spesielt Cezannes maleriske fremstillinger og hvordan hans malerier illustrerer det menneskelige subjektets erfaring av verden. Cezanne var, slik Merleau-Ponty ser det, ledende og fremadrettet i sin utforskning av formidlingen av den erfarte sansningen.

¹⁰¹ Merleau-Ponty, Maurice *The World of Perception*, s 41

”..Om mange malere etter Cezanne har nektet å følge det geometriske perspektivets lover er dette fordi de har søkt å fange og reprodusere selve landskapet foran våre øyne. De har vært avvisende til å slå seg til ro med et analytisk overblikk og har strebet etter å gjenskape følelsen av perseptuell erfaring i seg selv. Dermed er ulike deler av maleriene deres sett fra ulike synspunkter/synsvinkler.”¹⁰²

Merleau-Ponty så Cezanne som den forbilledlige maleren som viste en ny vei for malerkunsten.

Merleau-Ponty hevder at maleren kan gi tilgang til verden gjennom sin kropp. Dette fordi man som subjekt er en «krysning mellom den seende og det synlige, mellom den berørende og det berørte. Maleren forandrer verden til maleri gjennom sin handlende og konkrete kropp, kroppen som sammenfletningen av syn og bevegelse».¹⁰³

Fordi maleren har lært seg å se kan han gjøre om verdens tilsynekomst til maleri og også la andre se hans syn. Siden «..han (kunstneren) er ubestridelig suveren i sin fortolkning av verden som han foretar uten noen annen teknikk enn den hans øyne og hender tilegner seg ved uopphørlig å se og male...» kan han formidle verden til andre gjennom sine spesielle evner.¹⁰⁴

Merleau-Ponty har klare kriterier for hvordan denne tilsynekomsten kan gi seg til skue. Han argumenterer mot den klassiske doktrinen inne malerkunsten, hvor maleriet er basert på sentralperspektivet. Merleau-Ponty mener sentralperspektivet kun gjengir motivet ut fra en konvensjonell og tillært måte å se, og argumenterer for en oppløsning av denne illusjonistiske modellen. Sentralperspektivet kan kun gjengi den ytre fysisk-optiske illusjonen av verden hvor det avbildede plasseres ved siden av og foran hverandre i et representativt system. Ved å male ut fra sentralperspektivet forblir betrakteren på en distanse og involverer ikke leseren siden det ikke tar utgangspunkt i det erfarte, levde perspektivet.

Merleau-Ponty mener allikevel at malerkunsten kan gi tilgang til verden om den vender seg vekk fra den rasjonelle, vitenskapelige og tillærte malemåten. «Malerkunsten gjengir ingenting, og især ikke det taktile. ...: Den gir synlig eksistens til det som det profane syn holder for usynlig...».¹⁰⁵

Maleren gir verden tilsynekomst gjennom farger og form, ikke gjennom den direkte representasjonen og etterligningen av dets fysiske ytre fra en gitt posisjon.

¹⁰² Merleau-Ponty, Maurice *The World of Perception*, s 40-41

¹⁰³ Merleau-Ponty, Maurice *Øyet og ånden*, 15

¹⁰⁴ Merleau-Ponty, Maurice *Øyet og ånden*, 14

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, Maurice *Øyet og ånden*, 25

...maleriet bare forholde seg til ting i den empiriske verden på betingelse av at det først og fremst er «autofigurativt»; det kan bare forestille noe når det «ikke forestiller noen ting», når det sprenger «tingenes overflate» og viser hvordan tingene blir til ting og verden til verden.¹⁰⁶

Merleau-Ponty vil vekk fra den direkte representasjonen og favoriserer en helling mot abstraheringen av motiver. Cezannes malerier som Merleau-Ponty opphøyer er dog ikke totalt abstraherte.

Når malerne maler verdens tilsynekomst slik det er avkommet til dem gjennom sansene kan maleriet gi tilgang til væren.

...maleriet kaster oss igjen inn i nærværet av verden av levd erfaring... I arbeidene til Cezanne, Juan Gris, Braque og Picasso ser vi på ulike måter objekter... som ikke passerer raskt foran øynene våre som objekter vi kjenner godt, men tvert i mot holder blikket vårt, spør spørsmål til det, formidler til det på en bisarr måte det hemmelig i deres substans, selv modusen for deres materielle eksistens... Dette var hvordan maleriet ledet oss tilbake til synet av tingene selv.¹⁰⁷

Fordi kunstverkene som fremstiller det levde perspektivet stiller spørsmål til hvordan vi erfarer verden aktiverer det slik betrakter og formidler en tilgang til verden og lar betrakter se tingene selv, slik de er.

5.3.1 Merleau-Ponty og fotografiet

Maurice Merleau-Ponty avviser fotografiet av flere grunner. En av grunnene til dette er at fotografiet fryser øyeblikket. Han siterer Rodin i at «...det er kunstneren som er sannferdig og fotografiet som er løgnaktig for i virkeligheten stopper tiden ikke.»

Som vi har sett i løpet av kapittelet erfarer vi tid kontinuerlig og den kan ikke skilles ut i ett øyeblikk. Fotografiet kan dermed ikke gi tilgang til væren fordi det stopper den kontinuerlige strømmen av synsinntrykk og skiller ut ett øyeblikk av mange. Fotografiene holder øyeblikk åpne for alltid, heller enn å la dem gli videre over i den kontinuerlige strømmen.

I *The World of Perception* fortsetter han kritikken, men her med utgangspunkt i fotografiets reproduksjon.

Ligner det ikke de eksakte fotografiske reproduksjonene som inneholder alle de essensielle trekkene ved objektet og tillater oss å undersøke objektet i sitt fravær? Hvis dette er tilfelle ville maleriets formål kun tjene som et trompe l'oeil og dets mening ville helt og holdent ligge utenfor lerretet, i objektet det betegner...¹⁰⁸

Fotografiet kan aldri presentere noe utenfor fotografiet, bare representere det gjennom det

¹⁰⁶ Merleau-Ponty, Maurice *Øyet og ånden*, s 60

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, Maurice *The World of Perception*, s 69

¹⁰⁸ Merleau-Ponty, Maurice *The World of Perception*, s 71

mekaniske gjengivelse. Siden fotografiet er konstruert for å gi en teknisk, mekanisk gjengivelse av motivet foran linsen vil reproduksjonen av motivet alltid være gjengitt ut fra kriteriene kameraet er bygget på.

Som vi har sett tidligere vil Merleau-Ponty vekk fra den konstruerte, rasjonaliserte og vitenskapelige verden som hevder den kan gi tilgang til verden gjennom målbare data. Fotografiet representerer denne tankegangen for Merleau-Ponty. Reproduksjonen gjengitt av fotografiet kan kun gi et ytre skall av motivet.

Merleau-Ponty vil vekk fra representasjonen i maleriet og kan dermed ikke godta den eksakte gjengivelsen som fotografiet gir. Fotografiet gir bare ytre optisk-fysiske beskrivelser av gjenstanden den avbilder og kan dermed ikke gi tilgang til verden. Representasjon er vanskelig å komme unna i fotografiet siden det alltid viser til det som på et gitt tidspunkt har vært foran kameraet.

I *Cezannes tvil* bringer han opp nok et argument mot fotografiet. «...det levde perspektivet, det som vi faktisk oppfatter, er ikke et geometrisk eller et fotografisk et.».¹⁰⁹ Fotografiets perspektiv er som det cartesianske basert på en sentralperspektivisk gjengivelse av virkeligheten. Det erfarte perspektivet i fenomenologien er som vi har sett, satt sammen av en evig strøm av synsinntrykk og fotografiet kan dermed heller ikke gi tilgang til verden fordi det kun gir tilgang til ett øyeblikk og ett fast ståsted.

Det synes kanskje paradoksalt å skulle benytte Merleau-Pontys persepsjonsmodell, en filosof som avviser fotografiet, som utgangspunkt for en fotografisk analyse. Men Merleau-Pontys diskusjon foregikk i en annen tid og han hadde et konservativt syn på fotografiet. Merleau-Ponty gir i tillegg en begrenset forklaring for hvorfor fotografiet må avvises.

Dessuten, på samme måte som Merleau-Ponty, søker McAlinden seg vekk fra det distanserte og rasjonelle fotografiske perspektivet og henimot det erfarte, levde perspektivet.

Fotografen låner ikke i samme grad som maleren sin kropp til verden og har ikke det samme direkte fysiske nærheten til resultatet gjennom kroppen. Allikevel kan man si at på samme måte som maleren transformerer fotografen det han ser i verden og gjør det synlig for betrakter.

Samtidig kan Merleau-Pontys oppfatning av representasjon diskuteres. I Cezannes malerier,

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, Maurice *Cezanne's doubt*, <http://faculty.uml.edu/rinnis/cezannedoubt.pdf> , oppsøkt 15.03.11, s 4

som Merleau-Ponty glorifiserer, representeres motivet. Men motivet gjengis ikke naturalistisk ut fra en tillært, rasjonalisert teknikk, men er derimot et resultat av Cezannes bearbeidelse av sine sanseinntrykk i verden, gjengitt i farger og former slik han erfarte det og slik verdens tilsynekomst viste seg for han.

5.4 Den aktive betrakter

Maleren kan aktivere betrakter gjennom å gjengi verden slik den er, formidlet gjennom sine egen erfarte sanseinntrykk. Den tillærte måten å male på, som sentralperspektivet, kan derimot kun gi en passiv og distansert betrakter. Ved å formidle det levde perspektivet kan betrakter aktiveres fordi det er analogt med betrakters erfaring av verden.

Merleau-Ponty mener at betrakter også må være villig til å gå inn i relasjonen og være åpen for motivet foran. Den late betrakteren vil kun se feil i bilder med fremstillinger av det levde perspektivet. Derimot vil den aktive, deltagende og erfarende betrakter kunne få tilgang til verden gjennom å erfare maleriet som han erfarer verden ellers.

Fotografiet kan i utgangspunktet ikke aktivere betrakter fordi det ikke har den direkte relasjonen til verden som maleren har gjennom sin kropp. Dessuten kan fotografiet kun gi tilgang til ett øyeblikk, et konstruert perspektiv og kun ytre representasjon av motivet det fremstiller. Slik kan fotografiet heller ikke aktivere betrakter og gi tilgang til verden.

5.5 Oppsummering

Gjennom dette kapittelet har jeg redegjort for Merleau-Pontys persepsjonsmodell og hvordan han forholder seg til kunsten og til fotografiet.

Kort oppsummert er det vår kroppslige, aktive sansende erfaring som er utgangspunktet for å få tilgang til verden. Det er kun gjennom vår levde erfaring at vi kan få tilgang til og kunnskap om verden fordi vi relaterer oss til og er en del av verden gjennom å være kroppslige, tenkende subjekter.

Maleren kan, fordi han har lært seg å se og kan formidle dette gjennom sin kropp, illustrere og viderformidle denne tilgangen til verden for andre. Dette fordi han erfarer i tid og rom og bearbeider og gir tilsyne sine aktive syn. Fotografiet kan derimot ikke gi tilgang til verden fordi det kun representerer et utsnitt og et frosset øyeblikk, ikke som et levde perspektiv i tid og rom.

Merleau-Ponty skiller mellom den aktive betrakteren som søker å få tilgang til verden gjennom sanseerfaringen slik den gir seg til uttrykk gjennom persepsjonen og den late betrakteren som den distanserte og passive. Man må lære seg å se og slik aktiviseres for å få

tilgang til kunsten.

Videre i analysen i neste kapittel vil Merleau-Pontys teori om persepsjon være utgangpunktet for tolkningen av Mikkel McAlindens fotografier. Merleau-Pontys forståelse av temporalitet, rom og perspektiv vil drøftes opp mot *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* i tillegg til aktiveringen av betrakter.

Kapittel 6. Analyse og drøftning

6.1 Formal gjennomgang

6.1.1 *Hans og Grete*

Hans og Grete (120x395cm) er et stort skogslandskap hvor hele billedflaten fylles av furuskog. I nederste del av bildet ser man bakken med lyng, mose, kvist og blader. En liten tue ligger i forkant og en mørkere stripe strekker seg fra høyre side og inn mot midten. Det er et uendelig landskap av trær samme hvor man ser, med en overveldende detaljtetthet og skarphet. Det finnes ingen tegn til dyr eller mennesker eller spor etter annen sivilisasjon. På de fremste trærne er toppene utelatt fra utsnittet og over og mellom trærne lenger bak kan man såvidt skimte himmelen. Landskapet er tilnærmet flatt, men med en svak helling.

Sollyset er tilnærmet jevnt spredt over hele bildet, men man se noe lys komme inn både fra høyre og venstre side. Om man prøver å se nærmere på hvor lyset kommer fra er det vanskelig å finne én klar kilde, refleksjoner på trærne viser at det kommer fra ulike retninger. Man ser motivet rett forfra og med utgangspunkt i en subjektiv kameravinkel.

Størrelsesforholdet i møte med bildet er tilnærmet 1:1. Bortsett fra at det er en furuskog med mosegrodd bunn er det ingenting som forteller noe om stedet bildet fra. Tittelen *Hans og Grete* gir et utgangspunkt for narrativ, men gir ingen videre spor.

Hans og Grete er satt sammen av 25 4x5 tommers storformatsnegativer noe som muliggjør den ekstreme detaljrikheten og skarpheten. Opptakene er gjort i 180 grader og McAlinden har satt sammen negativene til ett bilde i Photoshop, for deretter å skjule alle spor av de overlappende delene. Ved å jobbe med ulike lag kan McAlinden lage sømløse overganger og regulere de ulike lagene hver for seg.

Å sette sammen negativene gir mulighet for å utvide perspektivet i bildet ved å gjøre vinkelen videre enn hva som ville vært mulig med et normalt vidvinkelobjektiv i én eksponering. McAlinden har også jobbet med forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn i bildet for å gi en dybde som også ville være umulig med en eksponering. Å jobbe i de ulike lagene gir mulighet til å variere størrelsene innad i bildet og slik lage et visuelt spill for betrakteren. Det er flere forsvinningspunkter som drar blikket innover i skogen.

I utstillingssammenheng henges bildet i en slik høyde på veggen at det samsvarer med betrakters høyde i et 1:1 forhold. Ved å stå foran bildet i full størrelse er det nærmest bare er å tre inn i bildet og ut i skogen. Gjennom den subjektive kameravinkelen gjøres overflaten

transparent og gir en illusjon av virkelighet ved første øyekast.

Skarpheten og detaljettheten gir skogen en unik stofflighet og tekstur. Størrelsen (120x395cm) er overveldende og vinkelen, skarpheten, detaljettheten og de mange forsvinningspunktene i bildet gjør at man samme hvor man ser festes ikke blikket til et punkt, men beveges rundt i en hvileløs dans. Den 180 graders vinkelen gjør at skogen føles omsluttende.

Det som ved første øyekast tilsynelatende er en virkelighetsillusjon og gir følelsen av et hyperrealistisk landskap gir ved nærmere ettersyn også en følelse av både lukkethet og utestengelse. Ved at øynene ikke finner hvile blir hodet svirrende rundt på søken etter ro. Som betrakter dras man inn og ut av bildet og må bevege seg frem og tilbake for å kunne se hele og prøve å finne et hvilepunkt.

6.1.2 Det ufremkommelige - «Det er en masse snø...»¹¹⁰

Det ufremkommelige (152x404cm) er et stort snølandskap. Nesten hele bildet er dekket med snø, men øverst i bildet kan man se en stripe av himmel og noen trær i en klynge øverst i høyre hjørne og skimte en klynge tretopper i venstre hjørne.

Snølandskapet strekker seg i bølger i oppoverbakke innover i bildet og dette skaper en stor dybde. Linjene begynner i de nederste hjørnene og strekkes innover mot hverandre. Sollyset treffer snøen til venstre for midten i bildet og skaper ett hvitt, sterkt lys midt i bildet. Lyset strekker seg utover og gjør at linjene og bølgene i snøen blir synlige og skaper et spill av lys og skygge. Linjene i snøen trekkes bakover og inn mot midten og ender til høyre for midten øverst i bildet. Det er vage spor av dyr i snøen, men ingen spor av mennesker eller sivilisasjon i bildet. Ingenting verken i bildet eller tittelen sier noe om hvor bildet er tatt, men mange steder kan sannsynligvis utelukkes på grunn av snøen og tretypen.

Man ser motivet rett forfra og med utgangspunkt i en subjektiv kameravinkel.

Størrelsesforholdet i møte med bildet er tilnærmet en-til-en, en naturlig størrelse. Bildet er ekstremt detaljert og skarpt og har den samme overveldende størrelsen som *Hans og Grete*. Teksturen i snøen er klar og tydelig og linjene, bølgene og lyset drar øynene også her rundt i bildet.

¹¹⁰ McAlinden, Mikkell i Intervju med Morgenbladet 25. april - 1. mai 2003

Det er tydelig også her at bildet er satt sammen av flere negativer. McAlinden har jobbet med bildets forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn for å oppnå en større dybde i bildet.

Det ufremkommelige er derimot ikke i samme grad et visuelt spill slik vi så i *Hans og Grete*, men oppleves som roligere. Det åpne landskapet er inviterende.

Som betrakter stående foran bildet ser det også her først ut til at man kan gå inn i landskapet og i snøen. Men etter å ha sett litt ser snølandskapet umulig ut å overvinne, først en lang oppoverbakke og deretter den uendelige fortsettelsen. Bildet er tilsynelatende åpent og inkluderende, men etterhvert ser snølandskapet rett og slett ufremkommelig ut og ser nærmest ut til å komme mot betrakter og ut av bildet.

6.2 Analyse av Mikkel McAlindens bildelementer i *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige*

6.2.1 Teknikk:

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* er analoge fargefotografier, scannet, digitalisert og satt sammen, for så å printes ut i fysiske kopier og rammes inn. McAlindens teknikk er krevende og langsom og han bruker gjerne flere måneder på et bilde. Fotograferingen foregår med storformatskamera og 4x5tommers negativer. Disse scannes inn i høyoppløselige filer på pc og settes sammen til ett bilde i Photoshop. Bruken av storformat muliggjør en enorm detaljtetthet, skarphet og klarhet og ved å sette sammen mange storformatsnegativer kan bildene printes stort uten at det vil gi noen forringelse i kvalitet. I *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* gir dette mulighet til å se detaljer også i bakgrunnen av bildet og se nålene på trærne og teksturen i snøen. Dette er et viktig poeng i disse bildene.

Sammensetningen av de ulike negativene/delene gjør han med så sømløse overganger at betrakter ikke har mulighet til å se hvor de er satt sammen og hva som er gjort i billedbehandlingen. Det er i følge McAlinden allikevel mulig å se med et godt trent øye og hvis man vet hvor man skal se.

Ved å jobbe med de mange negativene i ulike lag i Photoshop gir det mulighet til å jobbe med hver enkelt del innad i bildet. Her regulerer McAlinden størrelse, skarphet, farger og gjør eventuell annen retusjering. Ved å jobbe lagvis kan han sette sammen og fordreie de gitte fotografiske perspektivene og vinklene innad i det ferdige bildet.

Denne teknikken er en digital versjon av kompositteknikk for sammensetning av negativer, en teknikk kjent langt tilbake i fotografihistorien hos blant andre Peter Henry Emerson og Oscar

Rejlander. Emerson satte sammen opptil 30 negativer til ett bilde ved å klippe og maske negativer og kopiere det sammen til en kopi i mørkerommet. På denne måten lagde de sammensatte narrativer av motiver kjent fra malerkunsten. Med de digitale billedbehandlingenes muligheter ble det allikevel enklere å gjøre dette og McAlindens omfattende sammensetninger ville vært vanskelig, om ikke umulig, med den analoge teknikken.

Om størrelsen på bildene har McAlinden selv skrevet: «Jeg forsøker å simulere et en-til-en forhold med bildene mine, en slags følelse av å stå overfor en slags virkelighet.»¹¹¹ Størrelsen på bildene er avgjørende for hvordan man møter dem som betrakter. Gjennom et tilnærmet en-til-en-forhold blir man bevisst på sin egen relasjon til bildene og sin posisjon i møte med bildene. At opphenget på vegg i utstillingshøydeogså tilpasses høyde på betrakter innvirker videre på virkelighetsoppfatningen av bildene og bidrar med nok et element i illusjonen betrakter får i møte med bildene.

I og med at bildene er konstruert ut fra mange negativer og satt sammen til ett bilde gir det mulighet til å konstruere en mye videre synsvinkel enn det som ville vært mulig gjennom en eksponering og ville ikke vært mulig med et vidvinkelobjektiv. Bruk av vidvinkel ville også gitt en «strukket» effekt og vært lett synlig. I disse bildene gis det inntrykk av å ha brukt et tilnærmet normalobjektiv som tilsvarer øyets «normale» synsfelt.¹¹²

Bildene er konstruert ut fra betrakters synsvinkel og ståsted, i et subjektivt kamera. Dette gjør at man lettere klarer å identifisere seg med og inkorporere seg selv og «sin egen kropp» inn i landskapet. Dette gjør erfaringen av bildet «naturlig» for betrakter og gir følelsen av å ta del i landskapet.

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* problematiserer i tillegg hvordan vi selv erfarer gjennom synssansen. Ikke ved et fastholdt blick i en bestemt posisjon, men gjennom å bruke blikket aktivt og sette sammen mange fragmenter til en helhet.

Som vi har sett er fotografiapparatet konstruert ut fra sentralperspektivet hvor betrakter er sentrert og har et fast ståsted i erfaringen av fotografiet. Gjennom sammensetningen av mange negativer bidrar dette til at McAlindens bilder får en større synsvinkel enn det som ville være mulig med en enkelt eksponering og utfordrer fotografiets syn.

¹¹¹ McAlinden, Mikkel i Intervju med Morgenbladet 25. april - 1. mai 2003

¹¹² Men som vi har sett i kapittel 3 kan ikke fotografiets øye og det menneskelige øyet egentlig sammenlignes.

McAlinden jobber med forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn i komposisjonen for å skape en dybde i bildene som ikke ville være mulig med et «normalt» fotografi. McAlinden jobber slik sett med en klassisk tredeling i billedkomposisjon kjent fra maleriet. «Det er i mellomgrunnen dybden kan utforskes»¹¹³ sier McAlinden og her jobber han med klassiske komposisjonsfremstillinger for å skape illusjonen av dybde.

Hele overflaten fylles av motivet og det er ingen tomrom i bildene. I *Hans og Grete* er dette mer ekstremt enn i *Det ufremkommelige*, men heller ikke her finnes tomrom eller hvilepunkt for øynene. Poenget med disse bildene synes å være at mest mulig av billedflaten skal fylles ut for å bevege og flytte betrakter rundt i arbeidene.

Med flere forsvinningspunkter i bildene dras øynene i flere retninger når de glir over bildene. Øynene får ingen hvile og fokuserer ut og inn på ulike mulige retninger.

McAlinden mener selv at man kan se hvor de ulike bildene er satt sammen, men for betrakter i møte med bildene er bildene en helhetlig opplevelse. Slik illustreres synet og hjernens pågående søken etter å skape en helhet av øyeblikkene og fragmentene vi registrerer og bearbeider.

Titlene inviterer betrakter til å bli med på «leken» og dikte videre på narrativet som antydes i tittelen. I *Hans og Grete* spiller McAlinden på det kjente eventyret og inviterer betrakter til å finne spor av de to personene eller antydning til å finne igjen noe av historien fra eventyret. Når det allikevel ikke finnes spor av dette i bildene blir det opp til betrakter å dikte videre på narrativet eller lage sin egen versjon av historien i og om skogen. Slik lurer titlene også betrakter til å tro at noe foregår et sted i det detaljerte bildet. Slik lures dermed også betrakter til å se lenge på bildet i sin nysgjerrighet.

I *Det ufremkommelige* er derimot tittelen med på å forme hvordan betrakter oppfatter snølandskapet. Ved første øyekast ser kanskje snøen innbydende og fantastisk ut. Det deilige snølandskapet skifter etter hvert over til å bli nettopp ufremkommelig og overveldende.

Den engelske tittelen på bildet *The impasse* er mer tvetydig. Impasse kan også brukes om relasjon med mennesker og betyr der hvor man ikke kommer videre, må finne en ny vei eller ikke kommer unna.

¹¹³ Intervju med Mikkel McAlinden gjort 10.03.2011

6.2.2 Det cartesianske synet og det menneskelige synet

Som vi så i tredje kapittel er den cartesianske synsmodellen forbundet med det tradisjonelle fotografiske synet. Skillet mellom kropp og sjel ga en registrerende, mekanisk og distansert betrakter hvor betrakter ble satt inn i en ideell posisjon for betraktningen av bildet gjennom sentralperspektivet.

Den cartesianske synsmodellen ble ikke stående som modell for den menneskelige persepsjonen, men har fulgt fotografiet på grunn av dets mekaniske tilblivelsesprosess basert på samme konstruksjon. Dette til tross for at det alltid er en operatør av kameraet som velger dets fremstillinger. Dette paradokset mellom fotografiet som passivt og subjektivt øye har fulgt fotografiet og har ført til at mange fotografer har problematisert fotografiets evne til å se, gjennom å utforske nye måter å fremstille og bruke fotografiet.

McAlinden uttrykker i *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* og i tidligere produksjon en trang til å utforske konflikten mellom det menneskelige synet og det fotografiske synet.

Ved å konstruere multiple perspektiver illustrerer han paradokset mellom de to synsmåtene og fremstillingene. McAlinden viser hvordan fotografiet ikke trenger å være vise kun én synsvinkel og ett ståsted, men mange.

Han tar dermed avstand fra den cartesianske synsmodellen og oppfatningen om betrakter som denne fører med seg. Han utfordrer dogmet denne oppfatningen representerer og vil vise hvordan fotografiet også kan illustrere en synsmodell som retter seg mot en subjektiv og aktiv betrakter og som er forenlig med hvordan mennesket orienterer seg i verden.

Siden øynene ikke finner hvilepunkter i bildene illustrerer dette også hvordan øynene kontinuerlig scanner omgivelsene, fokuserer inn på et felt, for så å gå videre til et nytt felt i glidende overganger.

6.2.3 Mikkel McAlindens bilder i lys av tableau-fotografi, deadpans og i lys av andre fotografer i samtidsfotografiet

Etter å ha sett hva som kjennetegner de to kategoriene, tableau-fotografi og deadpans er det mange elementer som kan knyttes til McAlindens bilder. Verken *Hans og Grete* eller *Det ufremkommelig* kan sies å gå direkte inn i en av disse kategoriene, men kategoriene er heller ikke definitive og totalitære. Man kan allikevel si at McAlindens bilder har arvet noe og tatt opp noe i seg fra disse kategoriene.

McAlinden har for eksempel i tidligere arbeider jobbet med klare tableauer. *Melk* og resten av *Intimitet*-serien har referanser til kunsthistorien og er bygget opp på tradisjonelle maleriske komposisjonsmodeller. De har kontemplative figurer i bildene med gester kjent fra

malerihistorien og rekvisitter plassert i billedrommet som kan tolkes og leses som symboler.

Men videre til *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige*. Først og fremst er størrelsen et viktig element. Tableauene og deadpan-fotografiene var som vi så de som først lagde fotografiene i så store størrelser og er kjennetegnet ved akkurat størrelsen. Formålet med dette var å etablere en relasjon på et fysisk nivå med betrakteren foran verkene. Ved at fotografiene ble laget større og for å henges på vegg tok de opp i seg nye problemstillinger knyttet til betrakter foran verkene.

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* er helt tydelig laget og tenkt for veggen. De er avhengige av sin store størrelse for å få frem detaljrikheten og skarpheten i bildet. Skarpheten og detaljtettheten i bildene vil ikke komme frem i en reduksjon av størrelsen og teksturen i motivet ville forsvinne. Andre formale momenter som dybde, flere forsvinningspunkter og regulering av størrelse innad i bildet ville også forsvunnet.

De er også tydelig laget med tanke på en betrakter og møtet med en betrakter. Ut fra det subjektive kameraet med høyde og vinkel, fremstillingen av det menneskelige synet og tomrommet som skal fylles inneholder bildene en forventning om betrakters tilstedeværelse.

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* kan karakteriseres av en nøytral fremstilling uten uthevelser og tegn til følelser fra fotografens side og slik relateres de også til deadpans. I tillegg har de som deadpans, en overveldende visuell klarhet og tilstedeværelse.

Flere av fotografene presentert har tatt for seg spørsmålet om forholdet mellom verk og betrakter og vi har allerede sett hvordan flere av de jobber med problemstillingen. Jeg har allerede antydnet en del likheter i analysen av McAlindens bilder, men vil her gå nærmere inn på hvilke likheter og forskjeller som finnes mellom disse fotografene og McAlinden i omhandlingen av temaet.

Den direkte konfrontasjonen, altså fysisk konfrontasjon gjennom størrelse, kjenner vi hos flere av de sammenlignede fotografene, blant andre hos Jeff Wall. Han viste også til konfrontasjon gjennom blikkutveksling og figurenes størrelse, som i *Picture for Women*.

I Thomas Struths *Paradise 9* ble vi i et og samme bilde invitert fysisk inn i bildet gjennom synsvinkel og størrelse.

De tomme motivene vi så hos Jean-Marc Bustamante kan også relateres til Mikkel McAlindens ”tomme” landskaper. Fraværet av handling gjør at det blir opp til betrakter hva en skal gjøre med dem.

Flere av de sammenlignede fotografene behandlet også fotografiets overflate og hvordan overflaten inkluderer eller ekskluderer betrakter. I Thomas Struths bilde så vi hvordan vi som nevnt ble invitert inn, men igjen stengt ute av en grønn vegg. I Bustamantes bilde av cypressene møter vi også en stengt og ugjennomtrengelig vegg. På samme måte ser vi i McAlindens bilder at de både trekker betrakter inn i og dytter ut igjen av bildene. I *Hans og Grete* trekkes du inn og omslutes, men blir bevisst egen rolle og fotografiets overflate ved at man dyttes ut igjen. I *Det ufremkommelige* ser landskapet først innbydende og inviterende ut, for så å virke ufremkommelig og stenger betrakter ute.

Betrakters rolle og ansvar i møte med problematiseres også hos Thomas Ruff gjennom portrettene. Siden de portretterte ikke viser noen tegn til følelser eller avslører noe av sin personlighet prøver betrakter å projisere og tillegge egne tanker og følelser på de portretterte. I *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* projiserer betrakter også på én måte landskapene følelser og psykologiske tanker gjennom å fortsette narrative som antydes og investere egne følelser i oppfatningen av landskapene. Gjennom minnene av et lignende landskap tilfører betrakter de samme tankene og følelsene.

Fremstillingen av rom hos Stephen Shore består i å forsøke å gi betrakter et mest mulig naturlig rom å gå inn i. Ved å rydde et rom for betrakter vil han aktivere denne og la betrakteren gå inn i det åpne landskapet. På samme måte ser vi hos McAlinden hvordan de åpne landskapene inviterer betrakter inn. Ved ikke å gi én bestemt retning for betrakter å gå inn, men mange mulige retninger å bevege seg i, lar McAlinden landskapet åpne seg for betrakter.

Som siste moment så jeg på hvordan Gursky og Hockney forholdt seg til sammensetningen av fragmenter til en helhet. Mens Gursky skapte en helhetlig oversikt over landskapet med sine sammensetninger og en opphøyd distanse, gikk Hockney inn for å tydelig vise de ulike fragmentene og inn i perspektivet og synet slik vi lever det.

I sammenligning med McAlindens bilder ser vi hvordan han bruker elementer fra de begge. Som Gursky setter han sammen sine fragmenter gjennom sømløse overganger til ett helhetlig bilde. Derimot gir ikke McAlindens bilder en distanse, men går inn i motivet. På samme måte som Hockney går han inn for å etterstrebe synet slik vi ser med våre menneskelige øyne og det levde perspektivet.

6.3 Mikkel McAlindens bilder *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* i lys av Merleau-Pontys persepsjonsmodell

6.3.1 Hvordan McAlindens bilder illustrerer en fenomenologisk persepsjonsmodell

Jeg er ikke lenger opptatt av å fremvise konstruksjonen. Jeg vil få bildet til å sitte uten at man tenker. Det skal ha en umiddelbar, klar beskjed, men uklar referent. Og det skal kunne gi gjenkjenning, selv om referenten er utilgjengelig. Jeg vil ta fatt i betrakteren og holde på oppmerksomheten.¹¹⁴

”Kan det fotografiske uttrykket være uavhengig av motivet og motivet kun en katalysator for å trekke betrakter inn i en annerledes og uventet situasjon?”¹¹⁵

Slik jeg ser det er begge disse uttalelsene av McAlinden fenomenologiske og i Merleau-Pontys ånd. McAlinden søker å sette betrakter inn i en pre-refleksiv, uformidlet erfaring gjennom sine bilder som fremkaller en reaksjon hos betrakter forut for tanken. Gjennom formale og tematiske virkemidler setter han betrakter inn i en uventet, kroppslig og sanselig situasjon.

Mikkel McAlindens bilder illustrerer det Merleau-Ponty kaller det levde perspektivet hvor subjektet er en aktiv, utforskende, kroppslig sansende deltager i verden. Det levde perspektivet tar utgangspunkt i subjektets syn og hvordan subjektet relaterer seg til og er en del av verden. Vi erfarer verden gjennom sansene, som er situert i kroppen. Ut fra vår egen kropp erfarer vi verden rundt oss og relaterer oss til andre objekter ut fra kroppen. Det levde perspektivet settes sammen av og inn i den kontinuerlige flyten av erfaringer i tid og rom.

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* illustrerer hva en tenkt betrakter kan ha sett.

Slik illustrerer det hvordan vi bruker synet til å sette sammen mange fragmenter for å danne et bilde av verden rundt oss. I tillegg til at øynene kontinuerlig beveges og scanner felter, blir også betrakters kropp mobil i møte med McAlindens bilder. Den aktivt sansende betrakteren må bevege seg foran bildene for å finne «rett» ståsted for å se hele verket.

6.3.2 Se og bli sett

I relasjon til objekter er vi alltid i den ene enden av en utvekslende og sammenflettet erfaring. Som subjekt er man alltid i relasjon med objektet man ser på og blir gjennom dette også sett.

¹¹⁴ Intervju med McAlinden, Morgenbladet 25.april-1.mai, 2003

¹¹⁵ McAlinden, Mikkel ”Hva er landskap?”, 2003

Subjekt og objekt står i hver sin betraktningsende og forholder seg alltid til hverandre i hver sin ende av persepsjonen.

I møte med *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* bevisstgjøres betrakter sin egen posisjon gjennom størrelsen på bildene og det levde perspektivet. Man kan slik si at betrakter også blir sett av fotografiene ved at betrakter relaterer seg til bildene ut fra sin egen størrelse og møtes av fotografiene, for deretter å bedømme sin egen posisjon og størrelse i forhold til fotografiene.

6.3.3 Temporalitet

Merleau-Ponty hevder at vi i vår persepsjon aldri kan skille ut ett øyeblikk ut fra den kontinuerlig pågående erfaringsprosessen. Fordi fotografiet skiller ut disse enkeltøyeblikkene og holder øyeblikkene åpne avviser Merleau-Ponty fotografiet som formidler av sannhet som gir tilgang til verden.

I Mikkel McAlindens bilder er mange øyeblikk satt sammen til ett, noe som gir et utstrakt øyeblikk. McAlinden illustrerer denne erfaringen som mer enn ett adskilt øyeblikk ved bruken av mange negativer og dermed mange øyeblikk integrert i bildene. McAlindens bilder er fortsatt fastholdte øyeblikk, men i en lengre, utstrakt grad enn et vanlig fotografi.

Selve erfaringen av bildene for betrakter er også en prosess som foregår over tid. Ved at betrakter aktiveres og må bevege seg for å se og erfare bildet i sin helhet foregår erfaringen i utstrakt tid. Det er derimot ingen gitt tidserfaring av verkene, men er opp til betrakter hvor lenge det foregår. Betrakter og verk går inn i en temporal utveksling av inntrykk.

6.3.5 Rom

Vår verden er gitt gjennom sansene som overlappende erfarende perspektiver. Som kroppslig situert erfaring må enhver erfaring også alltid foregå i rom. Vi erfarer også rommet alltid innfra i relasjon til og ut fra oss selv.

I McAlindes bilder ser vi også rommet innenfra. Gjennom det subjektive kameraet og det levde perspektivet situeres betrakter i et rom, men et åpent rom hvor betrakter åpent beveges og aktiveres. Betrakter står dermed fritt til å bevege seg i samsvar med verket og i rommet sammen med verket. Fremstillingen av rommet gjennom sammensetningen av flere vinkler gjør at betrakter får tilgang til rommet på en annen måte enn gjennom et sentrert fotografi. Her beveger betrakter seg foran verket og på ulik distanse og vinkel for å oppleve hele.

6.3.6 Det kroppslige og intellektuelle møtet mellom betrakter og verk

I følge Merleau-Pontys fenomenologi relaterer subjektet seg til verden gjennom den sanselige kroppen og i møte med objekter og subjekter.

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* gir betrakter en kroppslig relasjon gjennom en-til-en-forholdet og synsvinklene. Kunstverkene fokuserer på det kroppslige, sanselige møtet mellom verk og betrakter. Betrakter blir aktivert gjennom blikket og søkenen etter et hvilepunkt og gjennom kroppen siden det ikke finnes ett ideelt ståsted å se verkene, men man må bevege seg foran bildet for å erfare hele. Slik aktiviseres betrakter fysisk

Mikkel McAlinden legger vekt på betrakters kroppslige og sanselig møte bildene. Gjennom titlene refererer han til allerede kjente ting for betrakteren og henvender seg også på et intellektuelt nivå. *Hans og Grete* refererer til eventyret og i møtet mellom verk, betrakter, synsvinkel og tittel inviterer McAlinden både betrakter til å gå inn i rollen som deltager i eventyret og dikte historien videre. Her blir vi invitert til å kjenne på følelsen av å være i eventyret og bestemme hvordan historien videre blir.

Det samme foregår i *Det ufremkommelige*. Vi integreres i og assimileres inn i det subjektive kameraets synsvinkel og relaterer oss i møtet med verket. Vi ser det ufremkommelige landskapet og kjenner oss igjen i følelsen av å stå i et landskap som føles ugjennomtrengelig. Vi relaterer det til tidligere erfaringer og gjennom dette trekkes det opp en tidsakse mellom den nåværende opplevelsen og tidligere erfarte hendelser.

Fotografiene er slik ikke en lukket størrelse, men åpner opp for betrakterens fortsettelse og bidrag.

6.4 Drøftning av betrakterrollen i McAlindens bilder

Som vi har sett utforsker *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* relasjonen mellom den subjektive, aktive betrakteren og verkene. De utforsker også det subjektive synet og dets relasjon til fotografiets syn. Siden man ikke finner hvilepunkt for øynene eller kroppen, gjennom at det ikke finnes ett sentrerte, ideelt ståsted å betrakte dem, vil man bevege seg foran bildene for å forsøke å finne en «riktig» plassering.

Betrakter blir en del av McAlindens bilder på et fysisk nivå gjennom det subjektive kameraet, det levde perspektivet og størrelsen. I tillegg blir det en del av kunstverket gjennom den aktive tilføringen av egne tanker og refleksjoner. Slik kompletterer og fullfører betrakter verkene og blir en del av det.

Betraktere aktiveres gjennom synsbevegelsene og mobiliteten i møte med verkene og ved å inviteres med på medskapelsen av innholdet. Slik gjøres betrakter aktiv både på et fysisk og et tenkende nivå. Først gjennom den pre-refleksive, sansende erfaringen som gir utgangspunkt for den videre bevisste relasjonen

Bildene er både i dialog med og konfrontasjon med betrakter ved at man trekkes inn i og dyttes ut av billedflaten. Gjennom dette bli betrakter bevisst sin egen rolle, størrelse og posisjon i møte med verkene. Betrakter blir i tillegg bevisst sin egensynssans og på fotografiets muligheter og begrensninger. *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* stiller spørsmål til betrakter gjennom fremstillingen, blant annet hvordan mennesket ser og hvordan fotografiet ser. Slik problematiserer han fotografiets øye versus det menneskelige øye.

Bildet er satt sammen av mange deler, og det er tilsynelatende sømløst montert og umulig å se hvor de ulike delene er. Om man vet hvor kan man derimot se hvor det er satt sammen. Fordi den menneskelige persepsjonen hele tiden er ute etter å skape en helhet av hva vi ser foregår en del av sammensetningen av disse bildene i betrakters persepsjon. Slik er betrakter medskaper av en helhet i verken gjennom bearbeidingen av inntrykkene for å skape en helhet.

Fenomenologien er en erfaringsbasert tilnærmingssmåte ved at den tar utgangspunkt i hvordan vi erfarer verden. I møte med et kunstverk er det selve opplevelsen av kunstverket som står i fokus og hva som skjer i møtet mellom betrakter og kunstverk. McAlinden argumenterer gjennom bildene sine for denne tilnærmingen. Det er umulig å erfare verkene fullt ut ved kun å se bildene, de må erfares gjennom det kroppslige nærværet i møte med dem.

Selv om Merleau-Ponty avviser fotografiet viser McAlinden at man kan lage fotografier som illustrerer den fenomenologiske persepsjonsmodellen slik vi ser den hos Merleau-Ponty. Man kan også lage fotografier som er avhengig av og står i relasjon til en betrakter foran og i aktiv bevegelse med denne. Allikevel kan fotografiet aldri presentere noe på samme måte som et objekt kan med flere sanselige kvaliteter og slik sett vil dette representere synet og skille mellom kropp og sjel som hos Descartes. Allikevel er McAlindens bilder *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* i mine øyne hovedsaklig representative for en Merleau-Pontyansk persepsjonsmodell heller enn en cartesiansk. Dette særlig gjennom de punktene vi skal se på nedenfor.

6.4.1 Aktiveringen av betrakter

På hvilken måte aktiveres betrakter i møte med Mikkel McAlindens arbeider *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige*? Betrakter aktiveres fysisk gjennom bruk av formale grep i komposisjonen. Gjennom flere forsvinningspunkter, ekstrem detaljtetthet og skarphet finner ikke øynene et hvilepunkt og man blir dratt rundt i bildet. Dette resulterer i at i forsøk på å finne hvilepunkt og ett ideelt ståsted for betrakter må betrakter bevege seg foran bildet. I møte med et fotografi forventer betrakter et fast og fiksert ståsted, med en mulighet for å innta hele bildet. I møte med *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* må betrakter derimot bevege seg med ulik distanse til motivet og frem og tilbake for å erfare bildet. I møte med de store fotografiene er størrelsesforholdet, det tilnærmede en-til-en-forholdet, med på å aktivere betrakter.

6.4.2 Betrakter som desentrert

Som vi så i andre kapittel er fotografiet forbundet med den sentrerte betrakteren med et fast, inkorporert ståsted. Og i tidligere bilder av McAlinden som *Frokost i det grønne* og *Stillstand* er betrakter fortsatt inkorporert i ett ståsted hvor betrakter inntar posisjonen til figuren i bildet. I *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* frigjør McAlinden betrakter ved å aktivere denne og åpne opp landskapet i flere mulige retninger slik at betrakter må bevege seg rundt for å erfare hele verket. Denne aktiveringen er analog med hvordan vi ellers erfarer verden og forholder oss til objekter i verden, i følge Merleau-Ponty.

6.4.3 Betrakters bidrag i møte med verkene

Betrakter aktiveres av bildene gjennom øyets bevegelse som gjør at man også må bevege kroppen foran bildene for å kunne betrakte hele. Det er vanskelig å få en helhetlig oversikt, men man må erfare verket gjennom å gå frem og tilbake. Verkene forandrer seg gjennom ulik distanse til og ulik vinkel det betraktes i. Betrakter bidrar slik, som vi har sett, med sin fysiske komplettering av verkene, det tenkende bidraget gjennom involveringen i historiefortellingen og gjennom den psykologiske og fysiologiske trang til å skape en helhet av de registrerte og bearbejdede sansedataene.

6.5 Diskusjon

Lars Einar Sørli hevder i sin hovedoppgave til at McAlindens fotografier representerer en cartesiansk synsmodell. I denne oppgaven har jeg forsøkt å vise hvordan jeg mener Merleau-Pontys synsmodell er bedre passende på bildene. Jeg har allikevel forståelse for argumentene for hvorfor McAlindens bilder kan tolkes som cartesianske, fordi fotografiet aldri vil komme vekk fra skillet mellom det som er tilgjengelig gjennom synet og det som er tilgjengelig gjennom kroppen. Fotografiet vil aldri direkte kunne gjøre tilgjengelig det avbildede motivet og vil i så måte alltid representere og vise til noe utenfor seg selv. Bildene Sørli tar for seg er hovedsaklig de tidligere bildene av McAlinden hvor han bruker en figur i forgrunnen, hvor betrakter går inn i det illustrerte synsfeltet til figuren, som f.eks. i *Stillstand*. Her illustreres skillet mellom kropp og syn, og da også kropp og sjel i den cartesianske synsmodellen, tydeligere gjennom at man skal relatere seg til kroppen avbildet i bildet. Ved å innta figurens posisjon i bildet går man som betrakter inn i figurens rolle i bildet, men er samtidig fysisk helt utenforstående utenfor bildet.

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* representerer et skille med denne modellen og er slik jeg ser det først og fremst forbundet med Merleau-Pontys fenomenologiske persepsjonsmodellmodell. Når figuren i forkant av bildet ikke lenger er representert blir det betrakters egen kropp og eget syn som illustreres og settes inn i bildet.

McAlindens bilder illustrerer Merleau-Pontys persepsjonsmodell gjennom sammensetningen av flere negativer, den menneskelige persepsjonen som aldri kun er ett enkelt fragment definert av ett fast ståsted og ett utsnitt, men består av en sammenhengende flyt av synsinntrykk. I tillegg illustrerer dette temporaliteten og rommet persepsjonen foregår i. Det utvidede rommet, sammensatt av mange synsinntrykk gjør at motivene fremstilles fra flere kanter på en gang, noe som heller ikke ville være mulig med kun ett negativ. Som Merleau-Ponty påpeker defineres ikke et objekt ut fra kun en synsvinkel, men har alltid flere egenskaper.

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* kan ikke erfares fullt ut kun gjennom å se bildene i reproduksjon, gjengitt i en annen størrelse og kvalitet enn de opprinnelige bildene. Betrakter er avhengig av å møte bildene fysisk for å kunne erfare de fullstendig og slik kunne relatere seg til dem gjennom størrelsen. Siden synet er situert i kroppen kan betrakter kun relatere seg til andre objekter ut fra sin egen kropp og sin egen størrelse. Erfaringen av McAlindens verk vil dermed være avhengig av betrakters fysiske tilstedeværelse.

Aktiveringen av betrakter kan heller ikke skje på annen måte enn det fysiske møtet med bildene, da aktiveringen resulterer i betrakters bevegelse foran bildet i forsøket på å finne en ideell plassering og erfare hele bildet. Betrakter fullfører verket gjennom sin tilstedeværelse.

De to verkene forutsetter også betrakters tenkende, reflekterende involvering og engasjement med bildene. Ved å inviteres til å fullføre narrative antydninger av kunstneren involveres betrakter på et intellektuelt nivå. Og ved å leve seg inn i rollen som den projiserte, inkorporerte delen av bildet gjennom det subjektive kameraet, fullfører betrakter verket også på et fysisk nivå.

Slik spiller de på Merleau-Pontys prerefleksive tilgang til verden gjennom sanselig erfaring som bidrar til videre refleksjon. *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* setter betrakter inn i en ny og uvant situasjon og stiller spørsmål til møtet mellom objekt og subjekt, mellom betrakter og fotografi og mellom fotografisk syn og menneskelig syn.

Altså illustrerer *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* en Merleau-Pontyansk persepsjonsmodell.

Kapittel 7. Oppsummering og konklusjon

Gjennom denne oppgaven har jeg analysert hvordan Mikkel McAlindens bilder *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* forholder seg betrakterrollen. Med først å gi et grunnlag for å forstå hvorfor en slik problemstilling er aktuell

I kapittel to så jeg hvordan McAlinden i ulike faser av kunstnerskapet har behandlet betrakterrollen som et gjennomgående tema. Gjennom fysisk konfrontasjon ble betrakter ”lurt” til å tro på illusjonen i *Kendo Glass*, gjennom symbolbaserte narrativer ble betrakter invitert med på lesning og tolkning i *Melk* og gjennom fysisk inkorporasjon via subjektivt kamera og den fortsatte leken med referanser og symboler ble betrakter en aktiv deltaker i *Frokost i det grønne*. I *Stillstand 1-4* tiltok aktiveringen av betrakter gjennom at denne fysisk må bevege seg rundt for å erfare verkene. Slik så jeg at betrakterrollen er et gjennomgående tema hos kunstneren.

I tredje kapittel ble det gjort en kort innføring i Descartes` persepsjonsmodell og hvordan denne har vært knyttet til sentralperspektivet og en distansert, passiv og sentrert betrakter. Denne oppfatningen har også vært knyttet til fotografiet på grunn av fotografiets konstruksjon som tilsvarer hvordan ett fysisk øye registrerer informasjon. Fotografiet er knyttet til det å se, men kun gjennom denne passive, stabile betraktningsmåten. Paradokset mellom hvordan fotografiet ser og hvordan mennesket ser har vært en langvarig pågående diskusjon og har blitt et tema for mange kunstnere.

Det fjerde kapittelet tok for seg hvordan forholdet til betrakter først ble tatt opp som diskusjon i installasjonskunsten og ga etterdønninger også i fotografiet. Gjennom tableauer ble størrelsen, narrativene og speilingen gjennom de avbildede figurene viktige for hvordan betrakter oppfattet verkene. I *deadpans* ble størrelsen, konfrontasjonen og detaljrikheten viktige momenter. Fotografene vist gjennom kapittelet bidro på ulike måter til å problematisere betrakterrollen og fotografiets syn. Blant annet fikk vi se Jeff Walls lysbokser med figurer i en-til-en-størrelse, Stephen Shores ønske om å problematisere fremstillingen av det naturlige rommet gjennom fotografiet, og Jean-Marc Bustamantes grønne vegg av cypresser som ekskluderte betrakter fra bildet og nektet betrakter å ta del i dem.

Maurice Merleau-Pontys fenomenologi ble redegjort for i kapittel fem. Hans vending vekk fra

dualiseringen av selvet og mot det kroppslige, sanselige, aktive subjektets erfaring av og handlinger i verden er utgangspunktet for det levde perspektivet som han også overfører til kunsten. Det levde perspektivet henger sammen med en aktivert, deltagende, erfarende betrakter som relaterer seg til kunstverkene gjennom persepsjonen situert i kroppen. Verden erfares ut fra det kroppslige subjektet i rom og tid og vi kan aldri skille dette fra hverandre.

Mikkel McAlindens bilder handler det ikke om en realisme knyttet til fotografens tilstedeværelse eller en realisme knyttet til fotografiets opptaksevne. *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* er tydelig konstruert, men på grunn av vår oppfatning av fotografiet som medium knyttet til en mental realisme oppfattes bildene som virkelighetsgjengivende. McAlinden opererer i grenseland for fotografiets troverdighet og vår oppfatning av fotografiet. De to bildene prøver å sette betrakter inn i en sanselig, pre-refleksiv situasjon og aktivere betrakter slik gjennom sansene og videre refleksjon. I møte med bildene stilles det spørsmål til vår egen persepsjon og fotografiets syn og gjennom dette blir betrakter i tillegg gjort bevisst sin egen posisjon, rolle og ansvar i møte med verkene.

I drøftningen ble momentene fra de foregående kapitlene analysert opp mot McAlindens fotografier og gjennom sammenligninger og diskusjoner kom jeg frem til at McAlindens bilder *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* illustrerer Merleau-Pontys persepsjonsmodell, formidler et sanselig nærvær og gjennom dette aktiverer og frigjør betrakter. Betrakter har ikke ett ideelt ståsted for betraktningen av bildene, men må bevege seg foran bildene for å betrakte dem helhetlig. Betrakers relasjon til verkene foregår gjennom dens kroppslige deltagelse i verden og slik relaterer betrakter seg i møte med *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* med utgangspunkt i sin egen størrelse. I tillegg involveres betrakter på et intellektuelt nivå ved å være den som dikter videre på det potensielle narrative som antydes i titlene.

Hans og Grete og *Det ufremkommelige* gjør betrakter selv oppmerksom og bevisst på sin egen posisjon i forhold til disse. Dette skjer gjennom størrelsen, det subjektive kameraet og de mange forsvinningspunktene som gjør at betrakter ikke får noen hvile i møte med bildene. Slik blir man som betrakter både dratt inn i og dyttet ut av fotografiets overflate. McAlinden problematiserer avstandsforholdet og paradokset mellom hvordan fotografiet ser og hvordan mennesket ser og prøver i disse bildene å illustrere det menneskelige synet gjennom sammensetningen av mange bilder til et. Slik illustreres hvordan vi som erfarende

mennesker prøver å danne en helhet gjennom den kontinuerlige erfaringen og bearbeidelsen av inntrykk.

Gjennom det sanselige møtet, den videre refleksjonen og aktiveringen av betrakter gjennom dette får betrakter en tydelig rolle og komplementerer de to bildene.

Slik kan vi si at McAlindens fotografier *Hans og Grete* og *Det ufremkommelige* har utfordret den cartesianske oppfatningen av fotografiet og tilbyr, heller enn en distansert, sentrert og passiv betrakter, en aktiv, frigjort og deltagende betrakterrolle.

Litteraturliste

- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. London: Vintage, 2000
- Branigan, Edward *Point of View in the Cinema*. Berlin: Mouton, 1984
- Brundtland, Cecilie Malm. *Norske kunstfotografier 1970-2007*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2007
- Chevrier, Jean-Francois (1989) "The Adventures of the Picture Form in the History of Photography" i Ed. Fogle, D. (2003) *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Centre
- Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. Thames & Hudson, 2004
- Crary, Jonathan. *Suspensions of perception : attention, spectacle, and modern culture*. London, MIT Press, 1999.
- Crary, Jonathan *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century* Cambridge, MIT Press, 1990
- Crary, Jonathan «Techniques of the observer» i October, vol 25, 1988, s 3-35. MIT Press.
Oppsøkt jstor.org/stable/779041 04/03/2010 10:46
- Criqui, Jean Pierre "Interview with Jean-Marc Bustamante" gjengitt i Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before* New Haven: Yale University Press, 2008
- Fried, Michael *Why Photography Matters as Art as Never Before* New Haven: Yale University Press, 2008
- Fried, Michael «Interview with Stephen Shore» i Lange, Christy Fried , Michael og Sternfeld, Joel *Stephen Shore*. London: Phaidon, 2007
- Galassi, Peter «Unorthodox» i Galassi, Peter *Jeff Wall* Museum of Modern Art, New York, 2007
- Gronert, Stefan *The Dusseldorf School of Photography*. London: Thames & Hudson, 2009.
- Grundberg, Andy *Crisis of the Real*. New York: Aperture, 1999
- Hansen, Lisbeth Sofie *Fotokunst og bildekultur : nyere norsk kunstfotografi i lys av det postmoderne*. Hovedoppgave, NTNU. Trondheim. 2003.
- Hockney, David *That's the way I see it*. London: Thames & Hudson, 2002
- Holm-Johnsen, Hanne. "Tar vare på undringen" Utstillingskatalog for Preus Museum, 2002.
- Jay, Martin *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkely: University of California Press, 1993

- Kierulf, Ida. "Mikkel McAlindens utilslørte begjær" i *Mikkel McAlinden*, red. av Eli Okkenhaug, s 10-32, Utstillingskatalog for Bergen Kunstmuseum, 2004.
- Kruszynsk, Anette ««A Medium for capturing reality» On Pictorial structures in the Work of Thomas Struth.» i *Thomas Struth: Photographs 1978-2010*, Schirmer/Mosel, 2010
- Larsen, Peter & Sigrid Lien *Norsk fotohistorie. Frå daguerrotyp til digitalisering*. Oslo, Det Norske Samlaget, 2007.
- Leeb, Susanne «Suchmaschinen. Interview with Thomas Ruff» i *Texte zur Kunst*, Køl,n, utgave 36, vol 9, des 1999
- Manovich, Lev *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2001
- McAlinden, Mikkel *Hva er landskap?* 2003,
<http://www.mikkelmcalinden.com/filer/24undertow.swf> Oppsøkt 10.12.10
- McAlinden, Mikkel *Poker is not a game of Cards* 1998,
<http://www.mikkelmcalinden.com/filer/24undertow.swf> Oppsøkt 10.12.10
- McAlinden, Mikkel Intervjuet i Morgenbladet 25. april - 1. mai 2003
- Merleau-Ponty, Maurice *Cezanne`s doubt*, <http://faculty.uml.edu/rinnis/cezannedoubt.pdf> . Oppsøkt 15.03.11
- Merleau-Ponty, Maurice *Phenomenology of Perception*. London, Routledge, 1974.
- Merleau-Ponty, Maurice *The World of Perception*. London: Routledge, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice *Øyet og ånden*, Oslo, Pax Forlag, 2002
- Mitchell, W.J.T *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W.J.T *The reconfigured eye : visual truth in the post-photographic era*. MIT Press, 1992
- Modrak, Rebekah and Anthes Bill *Reframing Photography. Theory and practice*. London: Routledge, 2011
- Rødland, Torbjørn «Mikkel McAlinden» *Hyperfoto. Tidsskrift for bildekulturen*. 1997, nr 3-4: 137-147
- Sandbye, Mette *Mindesmærker: Tid og erindring i fotografiet*. København: Forlaget Politisk Revy 2001.
- Sandor, Claudia C. "Fotografen lyver" i *Visuelt* no. 1, Norge, 2002

Sørli, Lars Einar. *Digitalt fotografi 1990-2000 fra "det som har vært" til fri fiksjon? En sondering om fotografi og tre digitale strategier på 1990-tallet: Mikkel McAlinden, Lavasir Nordrum og Vibeke Tandberg*. Hovedoppgave i Kunsthistorie UiO, 2004.

Ustvedt, Øystein *Ny norsk kunst etter 1990*. Oslo. Fagbokforlaget, 2011

van de Vall, Renée *At the edges of vision : a phenomenological aesthetics of contemporary spectatorship*. Aldershot: Ashgate, 2008

Veiteberg, Jorunn (red) *Kunst Fotografi Norge: Forbundet Frie Fotografers 25års jubileum*, Oslo: Bonytt forlag, 1999

Wells, Liz (ed.): *Photography, A Critical introduction*, Routledge, 2002

Winzen, Matthias *Thomas Ruff – 1979 to the Present*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001

Illustrasjoner

1. McAlinden, Mikkel *Hans og Grete* (2002) 120x395 cm c-print
2. McAlinden, Mikkel *Det ufremkommelige* (2002) 152x404 cm c-print
3. McAlinden, Mikkel *Kendo Glass 1* (1985) vært printet i ulike størrelser transparent på glass
4. McAlinden, Mikkel *Melk* (1994) c-print
5. McAlinden, Mikkel *Frokost i det grønne* (1997) 110x234 cm c-print
6. McAlinden, Mikkel *Sluttspill 1-4* (1999) 110x234 cm c-print
7. McAlinden, Mikkel *Fluen* (2000) 120x360 cm c-print
8. Wall, Jeff *The Destroyed Room* (1978) 159 x 234 cm transparent på lysboks
9. Wall, Jeff *Picture for Women* (1979) 142x204 cm transparent på lysboks
10. Struth, Thomas *Paradise 9 Xi Shuang Banna, China* (1999) 269x339cm c-print
11. Bustamante, Jean-Marc *Tableau no 17* (1979) 103x130cm c-print
12. Bustamante, Jean-Marc *Tableau no 103* (1991) 150x120cm c-print
13. Ruff, Thomas *Portrait* (1987) 210x165cm c-print
14. Shore, Stephen *County of Sutherland, Scotland 1988*, 76x97cm c-print
15. Shore, Stephen *County of Sutherland, Scotland 1988*, 76x97cm c-print
16. Gursky, Andreas *Library* (1999) 158x321 cm c-print
17. Hockney, David *The desk, July 1st* (1984) 122x118 cm fotografisk collage